
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Carnevali, Davide; Batlle, Carles, dir. La crisis del drama en la contemporaneidad
: Attempts on her life de Martin Crimp. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/63002>

under the terms of the  license

Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres
Departament de Filologia Catalana
Doctorat en Arts Escèniques

**LA CRISIS DEL DRAMA EN LA
CONTEMPORANEIDAD:
ATTEMPTS ON HER LIFE
DE MARTIN CRIMP**

Treball de Recerca de Davide Carnevali
Profesor Director: Carles Battle i Jordà

Any acadèmic 2009 / 2010

ÍNDIX

Introducción	p. 4
I. De la crisis del drama al teatro postdramático	p. 10
II. El teatro de Martin Crimp y <i>Attempts on her life</i>	p. 25
1. Algunas consideraciones sobre el teatro de Martin Crimp	p. 27
2. Algunas consideraciones sobre los núcleos temáticos de <i>Attempts on her life</i>	p. 31
3. Rastros de Anne	p. 33
III. <i>Attempts on her life</i> y crisis del personaje	p. 37
1. El personaje invisible: las entidades enunciantes	p. 43
2. El personaje ausente: Anne	p. 49
IV. <i>Attempts on her life</i> y crisis del diálogo	p. 58
1. Rasgos de diálogo	p. 62
2. Rasgos de monólogo	p. 64
3. Repetición y bifurcación de la línea discursiva	p. 66
4. Citación y asociación libre	p. 69
V. <i>Attempts on her life</i> y crisis de la fábula	p. 71
1. El problema del primer escenario: ¿un prólogo?	p. 77

2. El árbol y la red: modelos de relación entre las partes	p. 81
3. Significados intensionales y extensionales: la metáfora y la crisis de la organicidad	p. 90
¿Teatro para un mundo en que el propio teatro ha muerto? (una conclusión)	p. 97

Anexos

A. <i>Attempts on her life</i> en el montaje de Katie Mitchell para el National Theatre	p. 112
B. <i>Attempts on her life</i> y el teatro catalán: tres ejemplos de afinidad	p. 118
1. <i>Party line</i> de Marc Rosich	p. 118
2. <i>Trànsits</i> de Carles Batlle	p. 122
3. <i>El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)</i> de Victoria Szpunberg	p. 127

Bibliografía	p. 131
I. Obras citadas de Martin Crimp	p. 131
II. Ensayos y artículos sobre Martin Crimp	p. 131
III. Otras fuentes sobre Martin Crimp	p. 133
IV. Bibliografía general	p. 133
1. Ensayos teóricos	p. 133
2. Artículos	p. 135
3. Obras citadas	p.136

Introducció

Durante los primeros meses del año 2005, la Sala Beckett de Barcelona, junto a L'Obrador, presentaba un ciclo dedicado al teatro de Martin Crimp, que incluía la puesta en escena de dos obras del dramaturgo británico, *The country* y *Attempts on her life*, que se publicaban en su traducción al catalán por la edición "En cartell"; a eso se añadía la lectura dramatizada de *Cruel and tender*, y de dos textos breves, *Face to the wall* y *Fewer emergencies*¹. Además el autor había sido invitado a impartir un taller de dramaturgia que tenía como argumento el uso del lenguaje en teatro, titulado "*The more you talk, the less you really say*".

El ciclo sobre Crimp se inscribía dentro de un proyecto, impulsado por la sala barcelonesa, de descubrimiento y difusión de las tendencias dramáticas más avanzadas del panorama europeo e internacional. Muchos de los autores cuyos textos se presentaban en la Beckett o en L'Obrador - además de Crimp, es preciso recordar a Roland Schimmelpfennig, Caryl Churchill, Juan Mayorga, Händl Klaus, Neil Labute, Biljana Srbljanović, entre otros- acababan dejando una huella en el panorama teatral catalán, ya que sus propuestas se convertían en puntos de referencia para autores, en nuevos estímulos para directores, en objeto de estudio para críticos y teóricos.

Fue también en base a estos presupuestos que *Attempts on her life* se vio incluida en la asignatura del curso de doctorado en Arts escèniques del año 2007: "La construcció del drama contemporani", impartida por el profesor Carles Batlle i Jordà, por entonces también director de L'Obrador. Y fue en este contexto donde se produjo mi primer encuentro con el teatro de Martin Crimp. En este curso, en que se enfocaba la crisis del drama contemporáneo en su realización a través de nuevas estructuras formales, se proponía también analizar la obra del autor británico y experimentar la aplicación de su estrategia dramática mediante ejercicios de escritura. Esta

¹ *El camp*, traducción de Marta Aliguer, dirección de Toni Casares, estreno: 16 febrero 2005; *Cruel i tendre*, traducción de Marc Rosich, dirección de Andrea Segura, estreno: 14 marzo 2005; *Attempts contra la seva vida*, traducción de Víctor Muñoz i Calafell, dirección de Juan Carlos Martel Bayod, estreno: 1 abril 2005; *De cara a la paret / Menys emergències*, traducción y dirección de Carlota Subirós, estreno: 11 abril 2005.

aproximación, teórica y práctica al mismo tiempo, contribuyó de manera fundamental a despertar mi interés en *Attempts on her life*, un texto que parecía ser paradigmático para el análisis del estado “crítico” de conceptos como los de *personaje*, *diálogo*, *fábula*, *textualidad*.

Paralelamente, en el mayo de este mismo año, durante un viaje a Londres, tuve la oportunidad de asistir al reestreno del espectáculo dirigido por Kathie Mitchell en el National Theatre, probablemente el montaje del texto de Crimp más relevante hasta hoy. Unos meses después Crimp volvió a Catalunya para impartir un taller titulado “*Empty page / empty space*” durante L’Obrador d’estiu 2007, taller al que asistí como alumno, conociendo así personalmente al dramaturgo. Surgió en este momento la idea de incluir la obra de Crimp en la trayectoria de mi investigación doctoral; finalmente la idea se concretó en el perfil de este trabajo de investigación.

Attempts on her life es una obra que desafía en cierto modo la posibilidad de su propia representación. El tratamiento del personaje, en tanto que en su acepción de sujeto enunciante de las réplicas, así como en la de objeto del relato que el conjunto de las réplicas compone; la ausencia de diálogo *strictu sensu*, es decir de aquel intercambio verbal en que cada réplica está vinculada a la siguiente para permitir el avance de la comunicación y de las relaciones intersubjetivas; una acción “invisible” que se desarrolla sólo en el plano narrativo, es decir en el relato de los sujetos enunciantes; unos componentes de espacio y tiempo que no acaban de definirse sino en el *hic et nunc* del espectáculo: todo esto convierte en mi opinión la obra de Crimp en un parámetro ideal para detectar el estado de la llamada *crisis del drama* en la contemporaneidad, argumento al cual el primer capítulo de este trabajo será dedicado.

Aunque en el segundo capítulo se hará una breve referencia al contexto social en el cual nace *Attempts on her life* y se trazarán algunos paralelismos con las obras anteriores de Crimp, se ha preferido no analizar el texto desde una perspectiva diacrónica, es decir en relación a la trayectoria del autor, o a la “vida escénica” de la obra. Más bien, este trabajo quiere enfocarse sobre el mero texto, y centrarse en la relevancia que sus características formales y de contenido puedan cobrar

dentro del ámbito dramaturgico y también filosófico contemporáneos.

Por tanto, por un lado se analizarán las estrategias dramáticas y los procesos de construcción del texto en cuestión; por el otro las implicaciones que esto supone en el proceso de recepción. De hecho será posible notar que una distinción entre las dos operaciones es muy sutil, ya que cada proceso creativo implica ya por parte del creador un planteamiento de recepción, que desencadena a un primer nivel el proceso comunicativo. Por otra parte cada proceso receptivo implica intrínsecamente la necesidad de re-crear el texto por parte del receptor, que se apropia de él al formular su hipótesis de lectura.

Se ha elegido centrar el estudio en el mero plan textual por dos razones. La primera razón está vinculada a un criterio de “analizabilidad”: una de las problemáticas que afectan a la teoría del teatro es precisamente la naturaleza efímera de su objeto de estudio; entre las múltiples caras de que el teatro se compone, el texto es probablemente la que más se presta a ser “determinable”. Aunque la dimensión textual viva más allá de su manifestación en forma de texto, el objeto-texto es sin embargo algo tangible y analizable en su presencia material, frente a la inmaterialidad escurridiza del espectáculo.

La segunda razón está vinculada a un criterio de historicidad: el debate sobre la función del texto dentro del ámbito de la teatralidad se ha puesto en los últimos años quizás más que nunca en el centro de la investigación sobre la naturaleza misma del teatro. Las vanguardias teatrales en el principio del siglo veinte; las teorías szondianas sobre la caída del drama absoluto, y su resolución en el teatro épico, así como las dudas artaudianas sobre la capacidad mimética del teatro; la afirmación de las categorías de la *performance* y del *happening*; aportaciones como las de Samuel Beckett, Heiner Müller, Sarah Kane, entre otros: todo esto ha planteado de manera constante el problema de la relación entre teatro y texto teatral en el último siglo. A partir de aquí, empieza la deriva del llamado *teatro dramático* -el teatro concebido en función de la representación del texto- hacia un teatro que disminuye o rechaza del todo el papel del texto, integrándolo en el espectáculo como un componente más entre otros.

La teoría del teatro, en búsqueda de un léxico apropiado que sirva para identificar dicho fenómeno, todavía no ha llegado a una uniformidad de juicio; aunque normalmente se aceptarán las conclusiones de Hans-Thies Lehmann, que propone la acepción de “*postdramatisches Theater*”, teatro postdramático. En varias ocasiones, este trabajo utilizará tal perspectiva como punto de partida.

Además de Szondi y Lehmann, las bases de este trabajo se fundamentan en estudios teóricos elaborados por Patrice Pavis, Anne Ubersfeld, y sobre todo Jean-Pierre Sarrazac. De este último procede la decisión de analizar *Attempts on her life* bajo cuatro aspectos fundamentales, relacionados a los que Sarrazac identifica como constituyentes de la crisis del drama: crisis del personaje, crisis del diálogo, crisis de la fábula; este trabajo intentará aislar los tres conceptos citados para tratarlos en detalle en el tercer, cuarto y quinto capítulo. La conclusión se centrará en las relaciones entre *Attempts on her life* y el ámbito de la postmodernidad, procurando analizar cómo las características formales de la obra se sitúan en y reflejan el *Zeitgeist*, el *espíritu del tiempo* de finales del siglo XX.

En los anexos se ha considerado oportuno contrastar el análisis textual con un breve análisis del espectáculo, tomando a referencia en el montaje de Katie Mitchell para el National Theatre; y poner en relación la obra de Crimp con los trabajos de tres dramaturgos catalanes contemporáneos (Marc Rosich, Carles Batlle, Victoria Szpunberg), para relevar afinidades comunes y paralelismos formales.

Para entender mejor el carácter innovador de la obra de Crimp, se ha considerado imprescindible contrastar la perspectiva contemporánea postdramática con el modelo dramático clásico proporcionado por la *Poética* de Aristóteles. En lo que concierne a la aproximación semiótica al análisis del texto se han tomado como premisas sobre todo los estudios de Paul Grice, Umberto Eco, Roland Barthes. Finalmente, en lo que se refiere a un análisis de la obra con respecto a sus implicaciones filosóficas -aspectos vinculados a la dimensión de la interpretabilidad y representabilidad de la realidad, que *Attempts on her life* proporciona- referencias importantes están

representadas por Jean Baudrillard, por Gilles Deleuze y Félix Guattari, en virtud de su formulación del concepto de *rizoma*, y sobre todo por Jean-François Lyotard y sus teorías sobre la postmodernidad. Por otra parte se ha escuchado también la voz de Zygmund Bauman, Clément Rosset y Slavoj Žižek, como representantes de una línea filosófica más contemporánea o, para decirlo con un juego de palabras, *post-post-moderna*.

Por lo que concierne los criterios de edición, el lector encontrará las obras citadas en su traducción al castellano -siendo éste el idioma en que se redacta este trabajo- siempre y cuando ésta esté editada. En el caso que no exista una traducción en castellano publicada, como en el caso del *Lexique du drame moderne et contemporain* de Sarrazac, se ha tomado a referencia la edición en catalán, editada por nuestro Institut del teatre. En el caso que no existan traducciones en ninguno de los dos idiomas, como en el caso de los textos de Sierz, o de otros artículos publicados en revistas, se ha mantenido el texto original. Sin embargo en el caso del ensayo de Hans-Thies Lehmann *Postdramatisches Theater*, siendo las citaciones numerosas y siendo el alemán idioma de complicada codificación, se ha proporcionado al lector, en nota al pie de la página, la traducción procedente de la edición inglesa. No habiendo una edición completa del *Tratado sobre la fábula* de Lessing, la citación original alemana es integrada por una traducción al castellano elaborada por el autor de este trabajo de investigación. Por lo que concierne las obras teatrales citadas, éstas se mantienen en el idioma original, integradas al pie de la página por traducción editada en castellano; para una comprensión precisa e inmediata, todas las citas procedentes de *Attempts on her life* se acompañan a la correspondiente traducción catalana, editada por la Sala Beckett en la colección “En cartell”.

Finalmente, hay que recordar que este trabajo no quiere ocuparse de la relación entre *Attempts on her life* y otros textos contemporáneos, ni de aquella entre Martin Crimp y otros autores de nuestra época, ya que este argumento constituiría precisamente el núcleo de la tesis doctoral que

quiere seguir a este trabajo. Lo que este trabajo efectivamente se propone es aplicar a un texto fundamental de la dramaturgia contemporánea la perspectiva teórica que ha llegado a mi por medio de la enseñanza del profesor Carles Batlle, revelándose un valioso método de análisis dramático, a continuación y consecuencia de los estudios que he realizado y sigo realizando en este doctorado.

I. DE LA CRISIS DEL DRAMA AL TEATRO POSTDRAMÁTICO

Mit dem Ende der »Gutenberg Galaxis« stehen Schrifttext und Buch wieder in Frage, die Wahrnehmungsweise verschiebt sich: simultanes und multiperspektivisches Wahrnehmen ersetzen das linear-sukzessive. Eine oberflächlichere, zugleich umfassendere Wahrnehmung tritt an die Stelle der zentrierten, tieferen, deren Urbild die literarische Textlektüre war. (...) [Theater und Literatur] sind nicht primär habbildhaft, sondern zeichenhaft organisiert.²
[Lehmann, 1999 : 11]

En su ensayo *Postdramatisches Theater*, Lehmann pone en relación el fin de la hegemonía del texto dramático como eje del espectáculo, con la aparición y el papel cada vez más contundente que juegan las nuevas tecnologías en el sistema de comunicación, teatral así como social. Gracias a ellas, se produciría para el espectador un cambio significativo en la modalidad de recepción de signos, cambio impulsado también por la inmediata capacidad significacional la imagen; de hecho, nuestro período histórico -que ha asistido a un incremento exponencial de la velocidad de los procesos comunicativos- acaba caracterizándose más por la presencia simultánea de signos, típica de la lectura de una imagen, que no por la disposición lineal de ellos, típica de la lectura de un texto. Consecuentemente, el acto mismo de la recepción aspira ahora a adquirir la mayor dosis de información en el tiempo más breve: la proliferación de las imágenes es de alguna manera un efecto del secundar la ley de la *performatividad*³, válida -como recuerda Lyotard [1987]- tanto en el sistema económico como en el semiótico.

De todas formas hay que aclarar que el teatro postdramático no presupone la desaparición completa del texto, más bien su reposicionamiento en el conjunto de la teatralidad, dentro del cual

² «With the end of the “Gutenberg galaxy” and the advent of new technologies the written text and the book are being called into question. The mode of perception is shifting: a simultaneous and multiperspectival form of perceiving is replacing the linear-successive. A more superficial yet simultaneously more comprehensive perception is taking the place of the centred, deeper one whose primary model was the reading of literary texts. (...) Neither theatre nor literature is essentially characterized by reproduction but rather organized as a complex system of signifiers» [*Postdramatic theatre*, Abingdon, Routledge, 2006 : 16. Traducción de Karen Jürs-Munby].

³ En el sentido del término utilizado en el lenguaje económico: la performatividad es básicamente el indicador de la capacidad de generar resultados máximos con un esfuerzo mínimo.

no quedaría ya como el núcleo fundamental, sino como uno de los varios componentes que interaccionan a un mismo nivel. Es una suerte de proceso de “democratización” que arrebató el predominio jerárquico del texto: la palabra tendría entonces la misma importancia que se reserva al espacio, al sonido, a la luz, al movimiento, al cuerpo del *performer* ⁴. En algunos casos el texto es tratado como un elemento móvil, dúctil y maleable, cuya integridad original -si hay un texto previamente escrito- no está garantizada por ninguna necesidad escénica, sino que, todo lo contrario, por la escena está cuestionada. En otros casos el texto dramático puede desaparecer del todo, substituido por una “partitura” que propicia la valoración de códigos no lingüísticos; en ambas opciones el texto pierde su función de protagonista. Hay que añadir que el teatro contemporáneo demuestra inclinarse frecuentemente por lo visual; y sin embargo esta tendencia trae consigo una cantidad de complicadas cuestiones que, aunque se tratarán a lo largo de este trabajo, merece la pena encarar y aclarar ahora mismo en algunos de sus aspectos fundamentales.

Antes de todo, es preciso recordar que esta forma de tratar la textualidad por así decir postdramática sí es un fenómeno en expansión en la contemporaneidad, pero representa todavía, respecto a una forma “clásica” de puesta en escena, una parte mínima del teatro que se produce y se ofrece al público. El mismo Lehmann admite que el teatro dramático sigue vivo y goza de buena salud; Sarrazac por su parte habla de «mutation, voire de mutation lente, et d’un *changement de paradigme* du drame» [Sarrazac, 2007 : 11]. Entonces el problema eventualmente concierne a la manera en que esta nueva perspectiva contribuye a modificar la tarea del dramaturgo hoy en día.

De un lado sigue habiendo autores que trabajan básicamente el texto como producto literario, con más o menos preocupaciones por lo que será su “vida escénica”. Ahí donde la finalidad del dramaturgo es contar una historia, el alma del drama será la modalidad de presentación de dicha historia, es decir la estrategia de construcción de la fábula; estrategia que se constituye

⁴ Se prefiere aquí utilizar el término inglés “performer”, en vez de “actor”, por el vínculo que este último tiene con el teatro hablado. Además, en consideración del tratamiento de la noción de “personaje”, que se desarrollará en los capítulos sucesivos, consideramos la palabra “performer” el término más adecuado para indicar la persona física que presente en la escena textos problemáticos desde el punto de vista de la representación, como la obra en cuestión.

como una “propuesta de cooperación” con el receptor. A partir de la aplicación del método de análisis estructuralista a la lectura de los textos narrativos, promovida en los años Sesenta por personalidades de la crítica semiológica como Umberto Eco o Roland Barthes, así como de la influencia de los estudios vinculados a la estética de la recepción, en los últimos decenios ha tomado pie la tendencia a considerar el texto teatral como una “obra abierta”, que se completa exclusivamente con el acto de recepción, es decir en la participación activa del lector en la lectura, y del espectador en el espectáculo. Este enfoque ha contribuido a que el dramaturgo encarara el proceso de creación a partir de una idea de receptor implícito, que sería la “personalización de un interpretante ideal”. Se origina así un proceso de construcción dramática, que ya en fase de escritura tiende a extender el problema de la interpretación de la obra del autor hacia el receptor; es decir que el núcleo de la teatralidad se desplazaría cada vez más del texto a la sala, porque ahí es donde se produce el encuentro fundamental entre los dos.

De otro lado se registra también una difusa tendencia por la cual el componente textual del espectáculo, cuando haya, se produce directamente *en y con* el escenario; muchos directores prefieren escribir de su puño y letra lo que pondrán en escena, y de la misma manera hay actores que se convierten en autores y directores de su propio espectáculo. En este caso, el papel del escritor de teatro se disipa, absorbido a menudo por la figura del creador teatral *tout court*.

Si tomamos como referencia el “Prix Europe pour le Théâtre” ⁵ -el máximo galardón concedido desde 1987 a personalidades que han destacado en el ámbito de las artes escénicas europeas- y miramos la lista de los ganadores, descubriremos que la casi totalidad de ellos no son dramaturgos, o no se consideran dramaturgos “puros”, es decir que no desempeñan únicamente el papel de dramaturgo en la creación del espectáculo. Giorgio Strehler, Anatolij Vassil’ev, Eimuntas Nekrosius, Luca Ronconi, Lev Dodin, Thomas Ostermeier, Oskaras Koursonovas, Patrice Chéreau, Krzysztof Warlikowsky, Krystian Lupa, Arpád Schilling; así como Ariane Mnouchkine, Peter

⁵ El premio está vinculado a la Union des Théâtres de l’Europe; Convention Théâtrales Européenne; Association Internationale des Critiques de Théâtre; Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo; International Theatre Institut - UNESCO; European Festivals Association. Se considerarán aquí, por un criterio de completitud, los ganadores del premio principal, y también los ganadores del Prix Europe Nouvelles Realités Théâtrales, otorgado a partir de 1990, así como los ganadores de la Mention Spéciale.

Brook, Giorgio Barberio Corsetti, Peter Zadek, Robert Wilson, Christoph Marthaler, Robert LePage, Alvis Hermanis, Guy Cassiers y Pippo Delbono son esencialmente directores de teatro, que -y esta tendencia se percibe quizás más en el segundo grupo- además de poner en escena textos previamente escritos por dramaturgos, pueden contribuir a la creación del espectáculo escribiendo la dramaturgia de sus propios trabajos. A ellos se añade Heiner Goebbels, caso extraordinariamente raro, ya que procede de una formación musical, y se puede considerar en igual manera compositor, director y dramaturgo: sus obras son una síntesis de música, imágenes, movimientos, textos.

Théâtre du Soleil, Comediants, Compagnia della Fortezza, Théâtre de complicité, Royal Court Theatre, Theatergroep Hollandia, Societas Raffaello Sanzio, Rimini Protokoll, Belarus Free Theatre, Théâtre du Radeau son instituciones o compañías de teatro activas tanto en la creación como en la producción de obras. Michel Piccoli es un célebre actor; Pina Bausch, Alain Platel, Josef Nadj, Sasha Waltz son coreógrafos y bailarines que proceden del ámbito del teatro-danza.

Solamente cuatro veces el premio ha sido otorgado a un escritor: en el caso de Heiner Müller en 1994, Harold Pinter en 2006, Biljana Srbljanović en 2007 y Rodrigo García en 2009; y no se nos olvide que el primero y el último son también directores. Si la obra de Pinter puede considerarse todavía dentro del marco de lo que se definiría “teatro dramático”, los casos de Müller, Srbljanović y García son de cara a nuestro discurso más significativos, porque se trata de prototipos de autores que se plantean cuál es el papel de la dramaturgia frente a la puesta en escena y sus elementos, trabajando coherentemente tal problema a nivel de contenido y forma del texto.

Conforme a la propuesta de Lehmann, podríamos entonces trasladar el concepto de “postdramático” de lo performativo a lo textual, y afirmar que el “texto postdramático” sería aquél que supera su estado de autarquía literaria, para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo. Esto significaría también que el sentido profundo del hecho teatral dejaría de situarse dentro del texto, para desplazarse ahora en el conjunto total de la puesta en escena. El texto postdramático es consciente que la fábula ya no será tan importante; sí lo será, en cambio, la modalidad de su

aparición / desaparición en el escenario, y la posibilidad / imposibilidad de su reconstrucción, en colaboración necesaria con el planteamiento de la puesta en escena.

Das Drama ist ein Modell. Das Sinnliche muss sich dem Gesetz des Begreifens und Behaltens fügen. Die später in der Theorie der Malerei bedeutsame Priorität der Zeichnung (Logos) über die Farbe (Sinne) wird auch hier schon zum Vergleich herangezogen, die Ordnungsstruktur des Fabel-Logos steht über allem. (...) Demgegenüber wird dem dramatischen Logos seit Aristoteles das Vordringen der Logik hinter die täuschende Illusion zugerechnet. (...) Indem der Glaube an die Möglichkeit einer solchen von der Alltagsrealität strikt separierten und separierbaren *Modellhaftigkeit* verloren ging, trat zugleich die eigene Realität oder »Welthaftigkeit« des theatralen Spielverlaufs selbst hervor, löste sich die Sicherheit stiftende *Grenze* zwischen Welt und Modell auf. Damit entfällt aber eine wesentliche Grundlage des dramatischen Theaters, die für die abendländische Ästhetik axiomatisch war: die Ganzheit des Logos. ⁶ [Lehmann, 1999 : 62 - 63]

El binomio fábula-logos es el eje principal de un teatro que concibe la fábula como el núcleo de un microcosmos unitario y cerrado que “está por” el mundo; en este microcosmos, las leyes que regulan la percepción de la realidad reciben su justificación lógica, y el drama acaba siendo el espejo del mundo, la lupa a través de la cual mirar el mundo. En el teatro postdramático, por el contrario, ya no es el texto a ser espejo y lupa del mundo, sino el escenario, cuyas leyes ya no son las leyes estables de la ficción, sino leyes que peligran frente al elemento casual que la realidad siempre conlleva. El escenario proporciona no sólo una visión del mundo, sino una percepción material de ello, que se basa en los sentidos; un modelo de percepción sinestésica que capta en el espectáculo la multiplicidad de sus códigos. Una visión del mundo que pierde estabilidad en cuanto el *logos* pierde su función reguladora.

⁶ «The drama is a model. The perceptible has to yield to the laws of comprehension and memory retention. The priority of drawing (logos) over colour (senses), which later becomes important in the theory of painting, is already called upon for comparison here, with the ordering structure of the fable-logos towering above all. (...) Dramatic logos since Aristotle has been attributed with the advance of logic behind deceptive illusion. Its dramaturgy reveals the ‘laws’ behind the appearances. (...) As the belief in this possibility of such ‘*modelability*’ - strictly separated and separable from everyday reality - disappeared, the reality or ‘wordliness’ of the theatrical process itself came to the fore. The *border* between world and model that had promoted a sense of security dissolved. With that, an essential basis of dramatic theatre broke down that was axiomatic for occidental aesthetics, namely the totality of the logos» [Lehmann, 2006 : 41].

Lehmann pone en evidencia como ya para Aristóteles en la tragedia griega la sombra de lo irracional estaba presente en el concepto de *αναγνώρισις* (*anagnórisis*): la intervención del acto de reconocimiento es necesaria al restablecimiento de un equilibrio que se había perdido, es decir que una recuperación del sentido tenía que presuponer de hecho la posibilidad de su previa desaparición. Lo irracional formaba parte del mundo real, pero no del mundo ficcional -es decir de la tragedia- en el cual lo *αδύνατα εικότα* (*adúnata eikota*, “lo imposible verosímil”) es preferible a lo *δύνατα ἀπίθανα* (*dunata apíthana*, “lo posible inverosímil”). Toda la teoría dramática de Aristóteles, como veremos específicamente más adelante, se basa entonces sobre el mantenimiento de un equilibrio que se produce con la absorción de lo irracional dentro de la estructura lógica -es decir racional- del *mythos*. Por esta misma razón el texto siempre ha sido, dentro del ámbito de la teatralidad, el *sancta sanctorum* de los principios que proporcionan una visión racional, logocéntrica, del mundo.

La influencia de Aristóteles en el planteamiento de la relación entre texto y escena ha sido fundamental mientras el texto dramático haya sido considerado el núcleo del hecho teatral, y su representación en la escena una condición secundaria y contingente. En la *Poética*, se afirma claramente la prioridad de la estructura textual, del *mythos*, con respecto al espectáculo, ya que «la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores» [Aristóteles, 1450b, 1974 : 151]; un postulado que de hecho ha provocado durante siglos una asimilación más o menos equívoca del arte dramático al drama, del teatro a la literatura teatral.

Esta jerarquía de roles es fuertemente cuestionada sólo a partir del final del siglo XIX, por una serie de circunstancias históricas, entre las cuales, si miramos en perspectiva teórica, una gran relevancia ha tenido la crisis del drama así como fue analizada por Szondi. Aunque en su estudio sobre las dramaturgias que se afirman a partir de 1880 (en particular las de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Maeterlinck y Hauptmann), el drama siga siendo considerado *como fundamento* del hecho teatral, el teórico húngaro-alemán releva como por primera vez el contenido del drama esté

problematizando el componente formal, cuestionando seriamente su capacidad de reflejar una imagen satisfactoria de la realidad. A estas alturas ya queda claro que al drama -parafraseando el Treplev de *La gaviota*- “hacen falta nuevas formas”.

La *Theorie des modernen Dramas* pone en evidencia como la forma cerrada del drama, que Szondi llama “drama absoluto”, entra en crisis cuando el drama se da cuenta que ya no es capaz de dar voz a las problemáticas culturales -y estéticas- del nuevo contexto histórico. Szondi, en perspectiva materialística-marxista, reenvía las causas de esta crisis a los cambios sociales de la época, en particular a la formación de una conciencia de clase y, consiguientemente, al replanteamiento del hombre como ser social y como individuo. Las relaciones inter-subjetivas que en el drama absoluto estaban a la base del diálogo y al avance de la acción se descubren problemáticas en el momento en que se revela ineficaz e inactuable la «la dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo» [Szondi, 1994 : 22].

La forma dramática, hasta entonces vista como algo estático, que dejaba enteramente al contenido la prerrogativa de la historicidad, se deja ahora cuestionar, poniéndose con respecto al contenido en una relación de problematicidad. El abrirse de la forma hace que el drama deje de ser primario y admita, y a menudo subraye, su relación con una realidad que esté fuera de él; a partir de aquí será esta relación a interesar el drama, que pierde su carácter de absoluto y se relativiza. « El desarrollo de la acción -afirma Szondi- se convertirá en objeto a relatar por el escenario, actuando éste respecto a aquél como el relator épico respecto al objeto de su relato» [Szondi, 1994 : 126]; la oposición entre sujeto y objeto toma cuerpo en aquel impulso epicizante que actúa sobre la fábula en virtud de la observación desde una posición privilegiada; esta mirada, la del “yo épico”, permite y empuja la fábula hacia su progresiva fragmentación. La pérdida del carácter de lo absoluto es un primer paso hacia una nueva manera de considerar el drama: el mismo “yo épico” es un “utilizador” del drama, y el drama es el objeto del que él se sirve, como una suerte de “material ilustrado”, para que el discurso avance. Desde esta perspectiva, una de las grandes revelaciones del teatro brechtiano es precisamente la invasión de elementos significacionales, de *signos* -carteles, *songs*,

vídeos- que no proveen de la situación dramática, sino que actúan con y sobre ella.

Bertolt Brecht ha sido de alguna manera el “gran inquisidor” de la teoría dramática que se fundamenta sobre los principios de Aristóteles, y su *teatro épico* quería oponerse con fuerza al así llamado *teatro aristotélico*. Pero tanto el teatro aristotélico como el teatro épico son modelos basados en la hegemonía del drama y de lo dramático, ya que ambos presuponen que la fábula sea la *conditio sine qua non* de la teatralidad: el teatro brechtiano es un teatro que encuentra su sentido en el tratamiento de la fábula, medio privilegiado para que el receptor reflexione sobre principios morales y hechos históricos.

Entonces podríamos decir que tampoco la gran crisis del comienzo del siglo veinte, leída en perspectiva szondiana, se alejaba del ámbito de la textualidad; es verdad que llevó a un replanteamiento de los componentes dramáticos clásicos como los de personaje, diálogo, acción y fábula; pero no cuestionaba el carácter de autonomía del texto dramático: los motines revolucionarios empujaban desde el interior para cambiar el estado del drama, pero no su *estatus*. Pero por otra parte, perdida su prerrogativa de absoluto, el drama deja a partir de aquí de ser una estructura autónoma y coherente, inspirada a los principios de proporción orgánica del *bello animal* aristotélico; desde entonces el texto dramático empezará a reclamar a la escena una diferente aproximación a su uso.

Uno de los incentivos a favor de una aceleración de este proceso de separación entre texto y acontecimiento teatral, entre drama y espectáculo, es representado por la reflexión teórica de Antonin Artaud. En su ensayo *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, Jacques Derrida escribe, acerca de la propuesta artaudiana:

La escena será teológica en tanto esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por la intención de un logos determinante que, sin pertenecer al espacio teatral, lo gobierna a distancia. La escena será teológica en tanto que su estructura comporte, de acuerdo con la tradición, los siguientes elementos: un autor-creador que, ausente y de lejos, armado de un texto, vigila, concentra y

ordena el tiempo y el sentido de la representación (...). Que por otra parte -y ésta es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones- no crea nada y no obtiene más que la ilusión de la creación, puesto que no hace más que transcribir y dar a leer un texto cuya naturaleza es ya en sí misma necesariamente representativa, y no mantiene con lo que se llama lo “real” más que una relación imitativa y reproductiva. [Derrida, 1972 : 43 - 44]

Se crea entonces una distancia entre textualidad y teatralidad que vuelve a poner en discusión la capacidad de representación del espectáculo frente al texto, y del texto frente a la realidad. El espectáculo ya no es el momento de la reproducción del texto en la escena, sino el momento de su legitimación, ya que le quita al autor la potestad de la obra, para conferirle nuevo sentido. El espectáculo acaba siendo en tal óptica la ocasión de confronto entre dos sistemas significantes, uno que procede del texto y el otro que surge en la escena. Sólo se trataba de tomar conciencia de ello, y explotar su potencial; este confronto entre texto y escena es inevitable: característica esencial del texto dramático, a diferencia de otras tipologías de texto, es la de nacer ya naturalmente predispuesto a una “segunda vida”: «la puesta en escena -con o sin "dramaturgo" [dramaturg] es una escritura sobre otra escritura» [Ubersfeld, 1997 : 27]. Esta expresión deja muy bien en evidencia como el texto dramático es al mismo tiempo el producto final de un proceso (ya realizado) de creación literaria, y la materia prima de un proceso (que se realizará) de creación performativa. Un texto dramático entonces, aunque autónomo (en cuanto “texto”) no sería nunca en sí mismo autosuficiente (en cuanto “dramático”); Anne Ubersfeld aclara esta aparente contradicción, especificando que el texto teatral basa su propia autonomía en la capacidad de aportar un significado previo al discurso (es decir, en este caso, a su realización escénica); mientras que su no-autosuficiencia se da por el hecho que este significado adquiere un sentido sólo en la realidad de la escena.

En teatro, los enunciados del diálogo se convierten en *discursos* a partir del momento en que se dan las condiciones de enunciación, siendo la enunciación la “puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización”.

Observamos cómo, desde un simple punto de vista teórico, un enunciado de un texto teatral, carece todavía de sentido, aunque ya tenga un *significado*. No adquiere este sentido más que cuando se transforma en *discurso*, cuando se ve cómo, por y para quién se produce, en qué lugar y en qué circunstancias. O sea que el paso del texto teatral (diálogo) al texto representado no es una traducción ni una interpretación, sino una *producción de sentido*. [Ubersfeld, 1997 : 26]

Una vez tomada conciencia de este distanciamiento, el texto dramático también ve relativizarse su importancia como componente del hecho teatral, y su papel en el marco del espectáculo, tratado ahora ya no como una totalidad en sí misma completa para trasladar a la escena, sino como material para utilizar, manipular, hasta borrar *en y por medio de* la puesta en escena.

La noción de *producción de sentido* introducida por Ubersfeld nos permite volver a nuestro problema planteándolo ahora de esta manera: si cada puesta en escena es una producción del sentido, se podría definir como *teatro dramático* aquel proceso de producción del sentido que se mantiene adherente al significado literal del texto; por otra parte habrá una opción de escenificación en que el significado del texto se extiende gracias a los elementos no textuales que la escena aporta: es el caso del *teatro postdramático*. Aquí el signo lingüístico pierde la capacidad de gobernar la polifonía informacional de la escena: «la dinàmica moderna i contemporània de la creació teatral (...) no és un desenvolupament lineal que aniria d'allò textual a allò escènic, sinó un “ús”, una “realització” competitiva i polifònica del text (...) i dels altres elements de la representació» [Sarrazac, 2009 : 68].

Pero una vez se considere material entre otros materiales, el texto dramático pierde también su derecho de exclusividad con respecto a la escena: «cualquier texto vulgar puede ser dramático a partir del momento que es puesto en escena, de tal modo que la distinción no es textual, sino pragmática: al ser puesto en escena el texto es leído en un marco que le confiere un criterio de ficcionalidad y lo diferencia de los restantes textos vulgares que pretenden describir el mundo real» [Pavis, 1998 : 471]. La afirmación de Pavis atribuye a la *teatralidad* el metro de juicio de la *dramaticidad* de un texto; un texto acaba siendo dramático sólo en el momento en que se presenta

en el marco de una puesta en escena.

Esta distancia entre los conceptos de textualidad y teatralidad se confirma en la distinción, a nivel filológico, entre texto dramático y lo que Anne Ubersfeld llama “representación como texto”, y Pavis “texto escénico”, «relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena» [Pavis, 1998 : 472], a su vez, como se ha visto, susceptible de análisis semiótico. La puesta en escena acabará siendo así un juego de aparición y desaparición del texto dramático en la representación como texto; y un juego de producción y interrupción del sentido por parte del texto dramático, en estos espacios vacíos debidos a las interrupciones, actuaría el potencial significacional de los demás elementos escénicos, por su propia natura más propensos del acto lingüístico a generar ambigüedad.

Este punto de vista dice mucho sobre el cambio de conducta de las relaciones entre texto y espectáculo en el teatro contemporáneo, y por supuesto sobre el decurso de la crisis de la forma dramática que a partir de los estudios de Szondi se actualiza ahora en los de Sarrazac e Lehmann. Un decurso que conlleva una atribución cada vez mayor de importancia al evento-espectáculo, que por su parte ya no puede ser interpretado como mero acto de *representación (Darstellung)* del drama, sino mejor como el acto de su *presentación (Vorstellung)*.

Es éste un concepto fundamental en los estudios de Lehmann; el teórico alemán marca el límite de la teoría szondiana en su negación a concebir un teatro que no se base en el drama. Szondi veía efectivamente en el teatro de Brecht la evolución natural del drama moderno, y en la epicización la solución más asequible y adecuada a la crisis de un elemento formal que para justificar sus contradicciones tenía que disfrazarse de componente temático. Pero ya hemos visto que para el dramaturgo de Augsburg, por mucho que se planteara un teatro en oposición al modelo aristotélico, el espectáculo sigue estando al servicio del drama, y la fábula sigue siendo la *conditio sine qua non* del drama.

Según Lehmann el fin de un teatro centrado en el drama corresponde al fin del predominio

del concepto (derivado aristotélico) de coherencia orgánica, concepto que se expresaba por medio de la fábula, el *mythos* como estructura coherente. Ahora el texto dramático ya no es concebido como una estructura orgánica legitimada por reglas internas, sino como un compuesto que encuentra su coherencia al exterior, en el acto creativo del autor y en el acto perceptivo del receptor: «wenn der Ablauf einer Geschichte mit ihrer internen Logik nicht mehr das Zentrum bildet, wenn Komposition nicht mehr als eine organisierende Qualität, sondern als künstlich aufgepropfte »Manufaktur« empfunden wird, als bloß scheinhafte Handlungslogik, die (...) nur Klischees bedient, so steht das Theater konkret vor der Frage nach Möglichkeiten jenseits des Dramas» ⁷ [Lehmann, 1999 : 29]. El sistema semántico lingüístico-textual actúa pues junto al pragmático-performativo; mientras que en el teatro dramático este último actuaba en función del primero.

Entonces podríamos afirmar que el cambio radical se produce cuando el texto se hace consciente de su nuevo papel, se abre a la escena y deja de considerarse una expansión de la fábula. Es sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, cuando el texto dramático empieza a sufrir “problemas de identidad”; por ejemplo en el teatro de Samuel Beckett, Heiner Müller, o Sarah Kane, entre otros. Beckett tiene en jaque la acción, el texto se desmigaja en palabras-sonidos que se vacían de sentido (*Not I*); en Müller el personaje deja de ejercer su papel y constata su inmovilidad y su inutilidad (*Hamletmaschine*); en todo el teatro de Kane aquel microcosmos cerrado que “está por” el mundo ya no es creado por la palabra, sino por un juego de evocación entre palabra y imagen, a subrayar la impotencia misma del *logos*.

Experiencias como éstas abren el camino a aquellas formas de dramaturgias contemporáneas en que el deterioro de la fábula implica necesariamente un nuevo planteamiento del texto frente a la escena. Sólo en este sentido podemos interpretar la obra de autores como ahora Caryl Churchill, Elfride Jelinek, Roland Schimmelpfennig, y naturalmente Martin Crimp. El trabajo de estos

⁷ «When the progression of a story with its internal logic no longer forms the centre, when composition is no longer experienced as an organizing quality but as an artificially imposed manufacture, as a mere sham of a logic of action that (...) only serves clichés, then theatre is confronted with the question of possibilities beyond drama» [Lehmann, 2006 : 26].

dramaturgos se centra en la producción textual; pero a causa del tratamiento que reserva a la fábula, el texto exige a su vez un tratamiento diferente de una simple representación. *Attempts on her life* es un óptimo ejemplo de cómo el autor mismo ponga el acento sobre el problema de *qué* y *cómo* se pueda, y *qué* y *cómo* ya no se pueda representar. El drama descubre sus propias carencias: «Ganzheit, Illusion, Repräsentation von Welt sind dem Modell »Drama« unterlegt, umgekehrt behauptet dramatisches Theater durch seine Form Ganzheit als *Modell* des Realen. Dramatisches Theater endet, wenn diese Elemente nicht mehr das regulierende Prinzip, sondern nur mehr eine mögliche Variante der Theaterkunst darstellen»⁸ [Lehmann, 1999 : 22].

El modelo de lo real ya no es el drama, sino el drama en su aparición en la escena; la crisis del textocentrismo tiene entonces a que ver con la concepción de la obra ya no como unidad-texto, sino como multiplicidad-texto, que se presentará en hipótesis -tentativas, diríamos aquí- de escenificación. El mismo subtítulo de la obra de Crimp, *Seventeen scenario for the theatre*, indica que los diecisiete fragmentos ya están predispuestos a ser tratados como material *para* el teatro. Desde este punto de vista, el acto performativo tendrá extrema libertad de acción: más el texto se descompone en el fragmento, es decir más las partes que componen el texto se liberan de un contexto común, más la puesta en escena contribuirá activamente y autónomamente a la creación de una contextualización. Ya es el mismo texto, intrínsecamente, que anuncia lo performativo: como veremos más adelante, la indeterminación de los componentes espaciales y temporales sólo puede ser rescatada en el *hic et nunc* de la escena; la réplica, huérfana del personaje, se da completamente al performer; la acción, hecha pedazos, vuelve a reconstituirse en los acontecimientos del espectáculo.

En esta perspectiva Crimp parece proporcionar a la escena básicamente material lingüístico semánticamente abierto; la ambigüedad semántica es uno de los rasgos esenciales de la tendencia postdramática, ya que implica una diferente aproximación en fase de recepción: el espectador interviene para poner orden por medio de su personal interpretación de los signos, interpretación

⁸ «Wholeness, illusion and world representation are inherent in the model 'drama'; conversely, through its very form, dramatic theatre proclaims wholeness as the *model* of the real. Dramatic theatre ends when these elements are no longer the regulating principle but merely one possible variant of theatrical art» [Lehmann, 2006 : 22].

que puede ser más o menos guiada por el autor, y sobre todo por el director.

Pero por otra parte, la obra de Crimp se presenta problemática también cuando más parece dar la impresión de aferrarse a su natura textual. Por ejemplo, el autor hace abundante uso de cambios de espaciados; de símbolos gráficos como el de copyright ‘™’; o la sistematización del discurso por puntos (a) y (b); o la reducción del carácter de escritura explícitamente anunciada por el *small print* en el final del escenario 7. Todos estos elementos, en cuanto elementos tipográficos, son significativos más para el texto que no para la puesta en escena, donde no tienen la posibilidad de “aparecer” verbalmente. Pero, ¿de verdad podríamos afirmar que estos elementos sean constitutivos de la *lectura* del texto? En realidad dichos símbolos gráficos parecen en cierto sentido sustraerse de la *lectura*, para entregarse a la *mirada*. El texto se convierte así en una obra para leer pero también para observar, una obra que produce sentido también por medio de la organización espacial -y no sólo sintáctica- de sus elementos; casi una obra de arte visual. Una operación similar por ejemplo será propuesta por Sarah Kane en *Crave* y sobre todo en *4:48 Psychosis*, en que el preciso posicionamiento de palabras o números en el espacio de la página acaba siendo extremadamente significativa para la interpretación del texto.

Esta reafirmación del texto en su deseo de ser “sujetado con la mirada” es también un desafío a la escena. Si en su forma textual una obra presenta diferenciaciones gráficas tan significativas para el lector, ¿cómo hacer para que no se pierdan en la escena, y sean visibles al espectador? Una posibilidad es la de hacer del espectador un lector, llevar la página a la escena: el vídeo lo permite. En el montaje de Katie Mitchell por ejemplo el *small print* mantenía su carácter de diferenciación precisamente porque volvía a parecer dentro de un texto, presente delante del público en forma de subtítulos proyectados sobre una pantalla.

En conclusión, podríamos afirmar que contrariamente a la crisis del drama en perspectiva szondiana, la crisis en perspectiva lehmaniana es ahora una crisis que se produce en el ámbito de la extratextualidad; la gran mayoría de los creadores que Lehmann inscribe en el ámbito del

postdramático son directores o grupos de teatro; poco espacio está reservado a los dramaturgos. Por otra parte podría parecer muy natural que la superación del textocentrismo procediera antes que nada de aquellas figuras que están acostumbradas a tratar el texto como uno de los materiales necesarios al trabajo, y no como “la esencia” del trabajo.

Si, como señalaba Szondi, el drama absoluto se distinguía por la inmutabilidad de la forma respecto al contenido -«consideran lograda dicha forma en el momento en que se integra con un asunto escogido a tenor de ella misma» [Szondi, 1994 : 11]- y su crisis revelaba la necesaria dialéctica de los dos componentes, nos hallamos ahora más allá de esta crisis. El contenido y la forma se han puesto tanto en cuestión el uno al otro, que el drama ha estallado; la explosión ha sido tan violenta, que los pedazos todavía están diseminados en el aire; otros han mutado su naturaleza. Así pues, en cierta dramaturgia contemporánea -de la que *Attempts on her life* puede ser un ejemplo indicativo- el texto se está des-integrando; ya no es lo que Aristóteles definía como un organismo bien proporcionado, sino un conjunto de materiales heterogéneos que debe ensamblarse y reconstruirse a menudo según criterio personal del receptor.

Entonces ya no será la posibilidad de establecer modelos de relación, sino precisamente la constatación de un estado caótico, lo que reflejará aquella visión del mundo que mejor se adapta a la contemporaneidad: pues, en este caso, ¿se convertirá el acto de recepción en una mera colección de -más o menos vanas- *tentativas*?

II. EL TEATRO DE MARTIN CRIMP Y *ATTEMPTS ON HER LIFE*

Cuando el 7 de marzo 1997 *Attempts on her life* es llevada a la escena por Tim Albery en el Royal Court Theatre de Londres, la trayectoria dramática de Martin Crimp ya cuenta con casi quince años de actividad; sin embargo el nombre de Crimp, aunque bien acreditado en el circuito teatral anglosajón, aún no tiene la misma repercusión fuera de Inglaterra. Es aquél un momento de gran vitalidad para el teatro británico, que en 1995 había asistido al bautizo artístico de Sarah Kane, que con *Blasted* antes, y sucesivamente con *Phaedra's love*, había sacudido profundamente la conciencia del público londinense. Son también los tiempos de aquella nueva generación de autores que el crítico Alex Sierz ha agrupado bajo la definición de *In-yer-face-theatre*, dramaturgia surgida a principio de los Noventa, en que se provoca el shock del público por medio de lenguaje e imágenes directas, jugando a menudo con la explicitación extrema de la violencia y de la sexualidad. Entre los autores que Sierz trataba en su ensayo, se hallaban Mark Ravenhill, Anthony Neilson, Martin McDonagh, Phyllis Nagy, y Sarah Kane. Pero no Martin Crimp, que representaba para Sierz un caso particular.

El teatro de Crimp, marcado por la ambigüedad y lo no dicho, más que por lo explícito, se mantiene al margen de esta corriente, aunque es verdad que la vena de cruel ironía y la acritud verbal que se detectan en sus obras tienen mucho que ver con algunos de los autores previamente mencionados, quizás sobre todo Sarah Kane. A primera vista, las diferencias entre ésta y Martin Crimp no podrían ser más evidentes: muy joven por edad y curriculum artístico la primera, de quince años mayor el segundo; y si Sarah Kane desarrolló su entero *corpus* dramático en el brevísimo período de cuatro años, en una síntesis admirable y desafortunadamente demasiado concisa, Crimp por otro lado ha llegado a la madurez artística a lo largo de dos décadas; por no hablar del opuesto destino que la vida ha reservado a los dos.

No obstante, una sutil línea roja une teatralmente a los dos autores, en la atmósfera de

aparente aridez emocional, que por contraste lleva a la luz toda la fuerza bruta de los sentimientos; y por supuesto en la atrevida experimentación del elemento formal, que hace de *Crave*, 4:48 *Psychosis* y *Attempts on her life* quizás los textos más innovadores dentro del panorama dramático inglés y europeo de los últimos años. Así que no hay por qué sorprenderse si en una encuesta del “The Guardian” de 1998, en la cual se pedía a algunos dramaturgos británicos que expresaran su propia preferencia sobre el trabajo de los colegas, Sarah Kane señala precisamente Martin Crimp (y este último señala a su vez Caryl Churchill) como su autor favorito, ya que para ella es «one of the few genuine formal innovators writing for the stage»⁹. El estreno de *Attempts on her life* en 1997 se sitúa entre el de *Blasted* en 1995 y el de *Cleansed* en 1998, sellando una época de oro para el Royal Court y la dramaturgia inglesa: en el mismo 1997 se estrenan en el teatro londinense también *Shopping and fucking* de Mark Ravenhill, *Coffee* de Edward Bond, *The Leenane Trilogy* de Martin McDonagh, *The weir* de Conor McPerson, *The censor* de Anthony Neilson, *This is a chair* y *Blue heart* de Caryl Churchill.

Londres es por entonces la capital de una nación que vive una época de renacimiento cultural, la época de la “cool Britannia”, expresión con la cual se hacía referencia al Reino Unido de la década de los Noventa, y en particular al período sucesivo a la victoria política del New Labour de Tony Blair, que pone fin a casi veinte años de gobierno conservador. Un período en que la percepción de la realidad está mutando profundamente, a causa de la impresionante aceleración tecnológica y de la rápida difusión de nuevos medios de comunicación, privados y de masa, que alcanzan un peso cada vez mayor dentro de la vida cotidiana del ciudadano del mundo occidental. Baste con pensar en los servicios de telefonía móvil y de internet, y también en la importancia cada vez mayor que asume la exposición mediática (sobre todo televisiva) del individuo como reconocimiento de su estatus social. Es en este contexto socio-cultural que nace *Attempts on her life*, una obra que se convierte en poco tiempo en un éxito sin precedentes en Gran Bretaña, y en el extranjero. A partir de aquí, el nombre de Crimp empezará a hacerse más conocido también más allá

⁹ Caroline Egan, *The playwright's playwright*, “The Guardian”, 21 septiembre 1998.

del Canal de la Mancha.

1. Algunas consideraciones sobre el teatro de Martín Crimp

En *Four imaginary characters*, un breve relato de Crimp en cuatro partes publicado como prólogo a la edición inglesa de sus textos, el narrador describe su encuentro con el Escritor, una misteriosa entidad aparecida de la nada para habitar “con él” y “en él”. A partir de aquel encuentro, el Escritor se instala en casa del narrador, pone a prueba su tranquilidad cotidiana, utiliza sus efectos personales, desestabiliza sus costumbres. Así justifica su aparición: «We writers identify people who have nothing inside, who are dead inside, and we move into them the way a hermit crab moves into an empty shell»¹⁰. La aparición del Escritor es rodeada por una mezcla de desconcierto e incredulidad por parte del narrador, y al mismo tiempo se ha la impresión que aquella presencia sea para él totalmente natural o, aun peor, inevitable. El Escritor acaba convirtiéndose en una suerte de doble del narrador: ejerce su fuerza imaginativa y se encarga de representarlo en sociedad, una imagen-espejo, su cara más brutal pero también más atractiva: su lado oscuro. Una sola duda al respecto sacude el narrador: «How can someone who spends so many hours watching the trees change colour, or children skipping, come up with all that pain and brutality? Isn't it perverse?»¹¹.

La imagen del Escritor como un cangrejo ermitaño en busca de personas “muertas por dentro” como conchas vacías para “habitarlas”, refleja en su tono desestabilizante la atmósfera que llena las obras de Crimp. Este tratamiento de un personaje que no presenta nunca una identidad del todo clara, mostrándose en toda la ambigüedad de su carácter; esta mirada sobre la realidad que parece echar sombra sobre la realidad misma, en vez de arrojar luz; la auto-ironía con la cual el autor habla de su propio mundo, el mundo de la escritura, de la creación y del teatro; todos éstos son rasgos paradigmáticos del estilo de Crimp. Su producción teatral siempre se ha mantenido en

¹⁰ Crimp, 2000 : VIII.

¹¹ *Ibidem* : IX.

vilo entre la tradición del realismo británico, «the linear, social-realist play - often on a council estate or in a living room - which tells simple stories by direct means in a healthy, vigorous and muscular way» [Sierz, 2006 : 111], y algo de menos “muscular”, menos físico, un impalpable velo de ambigüedad y inquietud que pone en duda la realidad de lo cotidiano, a través de la intrusión de elementos alienantes, que catalizan la atención y desplazan el foco del discurso en una dirección nueva, insólita y a menudo inesperada.

Pensemos por ejemplo en las dos misteriosas y grotescas figuras enmascaradas que en *Getting attentions* aparecen esporádicamente, turbando la tranquilidad del pequeño bloque de viviendas donde habitan los personajes; o también en la repetición obsesiva del ruido del paso de un tren en *Dealing with Clair*. Además de connotar el espacio angosto e incómodo en que se mueve Clair -un pequeño departamento en los alrededores del ferrocarril- respecto al espacio amplio y confortable de la casa que gestiona como mediadora inmobiliaria, esta presencia sonora ya es metafóricamente el signo de una amenaza inminente e invisible, a punto de manifestarse.

Componente sonoro y componente espacial contribuyen de manera determinante a crear la atmósfera de tensión y tácito peligro que impregnan las historias de Crimp. Se trata a menudo de espacios urbanos, donde dimensión privada y pública se alternan para condicionar a los personajes, obligándolos a revelar su verdadera cara. En *Dealing with Clair* hay una constante invasión del espacio doméstico, un ataque a la intimidad; y el mismo discurso puede valer para *The country*, donde la relación entre Richard y Corinne es puesta en peligro por la presencia, en la casa de los dos, de Rebecca. Así mismo la multiplicidad de lugares que caracteriza *The treatment* (oficinas y restaurantes, parques y estaciones del metro) o *Play with repeats* (el pub, la parada del bus, la lavandería) permite observar los personajes en el pleno ejercicio de sus comportamientos sociales enfrentarse con los demás sea donde sea, para que sean visibles sus reales intenciones a través de los cambios de conducta que operan en diferentes tiempos y espacios de la vida cotidiana.

Pero el componente que quizás juegue el papel más importante en el desarrollo de la acción en las obras crimpianas, es el planteamiento del discurso verbal. Por un lado, Crimp juega con los

cambios de velocidad y de tono, otorgando al diálogo una dimensión puramente natural, espontánea, marcada por la continua interrupción y reanudación de la comunicación. A menudo las réplicas se interrumpen o se sobreponen, el diálogo se divide en dos o más líneas que avanzan paralelas -a veces hasta con registros lingüísticos diferentes- sin “colaborar” entre ellas; hasta el discurso se descompone dentro de una misma réplica. En *No one sees the video*, por ejemplo, en la primera escena, Liz cambia de tono cuando reflexiona en voz alta sobre sus asuntos personales y su abandono por parte del marido; en este caso las palabras de Liz, más allá de las informaciones que proporcionan sobre su vida (nos encontramos en el medio de la entrevista que Karen hace a Liz, típica situación dramática que invita al desarrollo del relato), las frases entre paréntesis parecen dejar intuir su dificultad a comunicar lo que ella no quiere admitir tampoco a sí misma; aunque haya paradójicamente voluntad de mantener el discurso abierto:

Liz: My husband... Listen.

,

He seems... Well I mean he *has*... This morning, in the night... (What does it matter, the time of day?)

,

He's... (I mean gone.) He's left me.

,

He didn't come home last night, and this morning (Why am I telling you this?) there was, all there was, what he left, he'd left, in fact this is what he did, he left a message on the machine.¹²

En la escena sucesiva, la discusión entre Colin y John se desarrolla sin que haya de verdad un intercambio de informaciones; Colin no permite que John intervenga realmente en el discurso, y el primero no contesta coherentemente a las afirmaciones de John, demostrando seguir sólo en apariencia su interlocutor:

John: It's freedom of choice.

¹² Crimp, 2005 : 12.

Colin: (Exactly.) It's what?

John: It's freedom of choice.

Colin: Exactly.

Choice. Exactly. Because no one's going to tell me that I'm made of these things and that because of these *things*, these *acids*, I am in some way programmed to behave...

John: (It's an insult.)

Colin: (That's right. To our dignity.) ... to behave in a particular way. I mean who *are* these people?

John: It's cultural.

Colin: (Of course it is.) It's what?

John: It's cultural.

Colin: Of course it is. ¹³

Pero lo que determina el ritmo de los diálogos sobre todo es -en línea con la tradición dramática inglesa- el tratamiento de las pausas. La acotación inicial de *Play with repeats* indica que «A pause (...) *should no more be ignored than a rest in a musical score may be ignored*» ¹⁴. Es una exigencia que responde a una precisa idea de textualidad, que sobrepasa el aspecto lingüístico: lo que se pide aquí es un tratamiento casi musical, se pide considerar el texto como partitura sonora, en que el ritmo tiene una importancia fundamental. Sólo a través de la modulación del ritmo, la suspensión del diálogo hace resonar el eco de la palabra que no ha aparecido, cuyo sentido resalta por ausencia, considerando la voluntad del personaje de interrumpir -por manifiesta imposibilidad o conscientemente ¹⁵- la comunicación. La acotación inicial de *No one sees the video* advierte que «The exact duration of any hiatus may be inferred from the context» ¹⁶. Tenemos por tanto que considerar que en Crimp el planteamiento del proceso comunicativo no es nunca sólo un juego de

¹³ *Ibidem* : 17.

¹⁴ Crimp, 2000 : 182.

¹⁵ En una entrevista a Aleks Sierz, es el mismo autor quien precisa: «I get irritated when people, probably influenced by European philosophy, talk about language being a barrier to communication. And they ask me whether my plays are about a failure of communication. And I always say, "No, I don't think so". They are all about communicating. Obviously, some of my characters would prefer, at certain moments, not to communicate, but that doesn't mean they can't» [Crimp, en Sierz, 2006 : 105].

¹⁶ Crimp, 2005 : 8.

estrategia lingüística, sino también proxémica, es decir que necesita realizarse con y en los locutores durante el tiempo del espectáculo, abierta a lo performativo, a través un reenvío implícito al *contexto* de la situación escénica.

2. Algunas consideraciones sobre los núcleos temáticos de *Attempts on her life*

Más allá de la atención reservada a la construcción formal del texto, otro punto clave del teatro de Crimp es la particular atención hacia las cuestiones más actuales con que la sociedad contemporánea tiene que confrontarse. Están en primer plano temas como la violencia -física y verbal- y la prevaricación de la intimidad (*Dealing with Clair*); la violencia doméstica (*Getting attentions*); la intrusión de los medios en la vida cotidiana (*No one sees the video*); el deseo de realización personal (*Play with repeats*) y, en contraposición, el instinto masoquista de autodestrucción (*The treatment*); la fragilidad del equilibrio de pareja (*The country*). Estas temáticas a fin de cuentas cruzan, de manera más o menos explícita y según formulas diferentes, toda la producción crimpiana.

Así es también en *Attempts on her life*. El tema de la violencia, manifiesto desde el título, es uno de los hilos conductores de la obra, con referencias continuas al terrorismo y a la guerra, y a la amenaza del suicidio, prácticamente en cada *scenario*¹⁷. De la atmósfera post-apocalíptica del *scenario* 3, a la descripción de la trayectoria terrorista de Anne en 9; hasta el *scenario* 12, donde la violencia física de la guerra se explicita en la violencia verbal de quien ejerce el poder, a través de un interrogatorio forzado en que las respuestas son impuestas por la pregunta misma, volviendo la comunicación un espejo de las relaciones de fuerza en juego.

Al problema de la comunicabilidad del mensaje se reserva gran atención; en los *scenario* 7 y

¹⁷ Se ha elegido mantener el original inglés *scenario* para indicar cada uno de los diecisiete fragmentos en que se divide la obra, dado el múltiple valor semántico que este término conlleva: su significado se refiere al *guión* televisivo y cinematográfico, y en este contexto al argumento a partir del cual se desarrolla la historia; así mismo se puede referir al *escenario*, el lugar físico de la estructura teatral; así como a una situación, un *panorama* político o social.

16, por ejemplo, el mensaje expresado en un idioma extranjero quiere ser deliberadamente incomprensible, y antes de llegar al espectador tiene que pasar por un proceso de traducción / decodificación. También en el escenario 1, los mensajes del contestador automático de Anne, dejados sin respuesta antes de ser borrados, son un claro síntoma de ruptura comunicativa.

Estas premisas son determinantes en cuanto a la forma de relación entre individuo y sociedad que el texto plantea. Son dos realidades que no se compenetran armónicamente: el individuo se enfrenta con las dificultades de encontrar su sitio en la sociedad (pensemos en el discurso de Anne a los padres en el escenario 6) y contrariamente la sociedad se impone sobre la libertad personal del individuo con la presión de sus normas (como en el escenario 10, donde paradójicamente la que parece ser una familia burguesa modelo, combate en realidad una guerra contra el sistema que la ha generado).

Y refiriéndose a la relación individuo - sociedad, hay que interpretar también el discurso sobre el uso y la explotación colectiva de la imagen individual, y el tratamiento de la sexualidad como tabú, como forma de violencia o como instrumento activo de emancipación. La Anne del escenario 16, para quien la pornografía es un medio para mantener el control de su propio cuerpo y de su propia imagen, contrasta con la Anya del escenario 3, que asiste a los abusos y la violación de las mujeres en un país devastado por la guerra civil. En esta óptica, *Attempts on her life* acaba siendo también una exploración del papel de la mujer, y una denuncia a la victimización a la cual es a menudo sometida por la sociedad: «the cultural notion of woman as a victim is something I don't fully deal with until *Attempts on her life*. Clair is obviously a victim here of masculine predation, but perhaps less obviously she also falls victim to the logic of the market forces she herself is promoting» [Crimp, en Sierz, 2006 : 92].

Llegamos así a lo que es el tema fundamental tratado en la obra, es decir el problema de la identidad del individuo; individuo que ya no es una “entidad indivisible” (del latín *in* y *dividuus*: no divisible, in-separable), sino una entidad multiforme que estalla en la mirada del otro, condicionada por las normas sociales: «a political reading of *Attempts on her life* would see Anne less as a total

enigma and more as a woman forced to assume different roles by the constraints and expectations of a consumer society» [Sierz, 2006 : 154]. Pero la búsqueda de la verdad sobre Anne, a través de un escaneo constante de su (real, supuesta, posible) vida, no es sólo el núcleo del componente argumental, que hace posible introducir una multiplicidad de temas diferentes bajo la “excusa” de Anne; sino que es también y sobre todo, como veremos, la búsqueda de una nueva y más adecuada definición de *persona* y, en el plan formal del texto dramático, de una nueva y más adecuada noción de *personaje*.

3. Rastros de Anne

Anne es un nombre por así decir familiar, en la producción crimpiana. En *Dealing with Clair*, Anna es el nombre de la canguro italiana de Mike y Liz, una joven enigmática y turbadora, que merodea desnuda por la casa donde vive como chica *au pair*. Hay más: en la escena 6 descubrimos que, por una curiosa coincidencia (si se puede hablar de coincidencia), Anna es también el nombre de la mujer de Ashley, el obrero que se está encargando de la renovación de la casa de Mike y Liz.

Pero es sobre todo en *The treatment* donde la figura de Anne -una aspirante a escritora que lleva su propia historia a una pareja de productores para que se convierta en el guión de una película- asume una connotación que anticipa parcialmente las temáticas tratadas en *Attempts on her life*: el peso de los medios de comunicación en la vida cotidiana; la violencia contra la mujer; la búsqueda de una identidad y de un rol en la sociedad. El discurso de Jennifer en la escena 3 del tercer acto -«**Jennifer**: It's totally humiliating but the terrible thing Anne is that we accept these roles. 'Waitress', 'Customer', 'Victim', 'Oppressor'»¹⁸- recuerda muy de cerca el discurso del escenario 11 de *Attempts on her life*: «isn't she saying the only way to avoid being a victim of the

¹⁸ Crimp, 2000 : 301.

patriarchal structures of late twentieth-century capitalism is to *become her own victim?*»¹⁹.

Y exactamente como *Attempts on her life*, también *The treatment* es una obra que se interroga sobre la modificación de la realidad a través de un proceso de ficcionalización de la misma, y consecuentemente sobre la relación entre arte y vida. El discurso de John durante la ceremonia de estreno de la película basada en la historia “real” de Anne, que abre el cuarto acto, es elocuente:

John: (...) Let me begin with a word or two about Anne - the real Anne. (*Stillness.*) Art is nothing without life - and life is what Anne brought to us - *true* life - with all its fragility, inconsistency and banality - and yet at the same time - in Anne - both beauty and strength. This is the room, the same room, in which she told us her story and wept. (*Stillness.*) Our only regret is that she was not able to understand the process of transformation by which life becomes art - a process in which, at times, truth must be laid on a Procrustean bed and cut here and there until it fits.²⁰

También en este caso existe una suerte de hilo rojo que une las dos obras; el discurso de John se puede relacionar al del escenario 11 de *Attempts on her life*: «Where are the boundaries? What is acceptable? (...) Where does the ‘life’ - literally in this case - end, and the ‘work’ begin?»²¹. Es un problema de “ficcionalización” de la vida, y de “deficcionalización” del arte; así se pronuncia John sobre Nicky, la actriz que en la película interpreta a Anne: «But - as you have all seen tonight - she does not ‘play’ Anne, she *is* Anne. She inhabits Anne. At certain moments she is more Anne than Anne herself»²². La realidad ha sido destronada por su imagen: ya no es la verdad el parámetro de juicio, sino la credibilidad; no la cualidad del sujeto, sino la opinión que genera. La Anne de *The treatment* es un personaje de un personaje, creado por la idea que Andrew, Liz, Clifford tienen de

¹⁹ Crimp, 2005 : 253. || «És que no està dient que l'única manera d'evitar ser una víctima de les estructures patriarcales del capitalisme de finals de segle és esdevenir la seva pròpia víctima» [Crimp, 2005b : 52. Traducció de Víctor Muñoz i Calafell]

²⁰ Crimp, 2000 : 371 - 372.

²¹ Crimp, 2005 : 250. || « On són les fronteres? Què és acceptable? (...) On - literalment en aquest cas - acaba la “vida” i comença el “treball”? » [Crimp, 2005b : 50].

²² Crimp, 2000 : 372 - 373.

ella; y es también “un personaje de un personaje de un personaje”, cuando esta idea se hace imagen, encarnada por Nicky en la película. En este sentido Anne es ya una entidad al borde de la irrealidad: hasta su existencia está constantemente cuestionadas. En el final del primer acto Andrew, en presencia de Jennifer, sugiere a Clifford de encontrar a Anne. Tanto Clifford como Jennifer no parecen tener una idea muy clara de la persona de quién se está hablando:

Andrew: Listen. I have an idea. There's someone you should meet. You should meet Anne.

Clifford: Who is Anne?

Andrew: Don't you think, Jen? He should meet Anne?

Jennifer: What? (*to Nicky*) You can go. (*Nicky goes.*) What?

Andrew: I think Clifford should meet Anne.

Jennifer: Who is Anne?

Andrew: *Our* Anne. Don't you think?

Clifford: Who is Anne?

Jennifer: Anne. *Yes.*²³

Crimp por su parte expresa así su propia idea sobre la Anne de *The treatment*: «Anne is a cipher, a woman who allows men and other women to define her character, and her significance» [Crimp, en Sierz, 2006 : 42]. Bajo esta perspectiva la Anne de *The treatment* puede ser vista como un signo premonitorio del advenimiento de la Anne de *Attempts on her life*. Si la primera es todavía un personaje típicamente crimpiano -y, sobre todo, es todavía un personaje- la Anne de *Attempts on her life* es en cambio algo diferente, una *rara avis* en la producción del autor, ya que los textos de Crimp están generalmente poblados por personajes en relación, sean estas relaciones de parejas, afectivas o sexuales, de dominio físico o psicológico; y era a partir de estos conflictos que adquiría fuerza el mecanismo dramático.

Pues el motivo por el cual, como veremos, la Anne de *Attempts on her life* no acaba de definirse como personaje -ni acaba de definirse *tout court*- es que se encuentra de alguna manera

²³ *Ibidem* : 318.

abandonada a sí misma, no está “puesta en relación”, no se mueve en un mundo de hombres y mujeres, no la vemos actuar, ni existir. Sólo la conocemos a través de una narración fragmentaria por medio de la cual oímos hablar de ella, sin tampoco la seguridad de que se esté hablando siempre de la misma Anne.

Este estado crítico del personaje llevará consecuentemente a un cambio radical en la forma dramática de *Attempts on her life* con respecto a los textos precedentes: en el planteamiento de réplicas que no proceden de un locutor identificable, puras “entidades enunciantes”; en un diálogo que no se presenta como un verdadero conflicto verbal, precisamente por ausencia de contrincantes; en la fragmentación extrema del texto en una multiplicidad de historias sin un protagonista común, cuyas contradicciones, como veremos ahora, a duras penas permiten pensar en un proyecto de reconstrucción coherente de la fábula.

III. *ATTEMPTS ON HER LIFE* Y CRISIS DEL PERSONAJE

Desde el punto de vista de su colocación en la dimensión textual, la noción de personaje se vincula a la cuestión del desarrollo de la acción y de la organización de la fábula; desde el punto de vista de su colocación en la dimensión del espectáculo, constituye la base para el oficio del actor, que dota al personaje de presencia en la escena, permitiendo su manifestación en forma sensible (por medio de un cuerpo y/o una voz) delante del espectador: el personaje acaba siendo «articulació capital entre el text i l'escenari» [Ryngaert, en Sarrazac, 2009 : 137]. Por esta misma razón, uno de los postulados sobre los cuales se fundamenta el teatro dramático, que concibe la acción como esencia del drama, es que «la lògica de la narració progressa en funció de personatges coherents i sotmesos a una acció unificadora» [Sarrazac, 2009 : 139]. A partir de esta afirmación hay que considerar ahora cómo los conceptos de *coherencia* y *unidad*, tanto para el personaje como para la acción, de Aristóteles en adelante han sido los baluartes de la posibilidad del drama.

Aristóteles ve en el personaje (en griego *πραττωντης* - *prattontes* - al pie de la letra “el que hace”, “el que actúa físicamente”) como una entidad meramente funcional a la lógica de la acción dentro de la estructura de la tragedia: «[Puesto que la tragedia] es imitación de una acción, y ésta supone algunos que actúan, que necesariamente serán tales o cuales por el carácter y el pensamiento» [Aristóteles, 1449b, 1974 : 146]. La construcción del personaje es determinada por tanto por las nociones de *ἦθος* (*éthos*), carácter, “manera de ser”, y *διάνοια* (*diánoia*), pensamiento: «[llamo] caracteres a aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales, y pensamiento, a todo aquello en que, al hablar, manifiestan algo o bien declaran su parecer» [Aristóteles, 1450a, 1974 : 146 - 147]; «carácter es aquello que manifiesta la decisión [*προαιρεσις*, *proaíresis*], es decir, qué cosas, en las situaciones en que no está claro, uno prefiere o evita; por eso no tienen carácter los razonamientos en que no hay absolutamente nada que prefiera o evite el que

habla. Hay pensamiento, en cambio, en los que demuestran que algo es o no es, o en general manifiestan algo» [Aristóteles, 1450b, 1974 : 150 - 151]. Subrayando la importancia de un προαίρεσις, un propósito, se halla una precisa referencia a la idea de planificación, de *proyecto*, que constituye la posibilidad para la acción de avanzar hacia la realización de un objetivo. En perspectiva aristotélica, dicho proyecto aspiraría a realizarse “por medio” del personaje y no “a partir” del personaje, ya que entre los seis componentes que constituyen la tragedia, carácter y pensamiento son precedidos en orden de importancia por el *mythos*. Teniendo en cuenta este orden redactado por Aristóteles, parece por tanto natural que el núcleo de la tragedia se condense alrededor de la relación jerárquica entre acción i personaje, con éste último subordinado a la primera.

El más importante de estos elementos es la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, [y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario.] Así, pues, no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es el principal de todos. Además, sin acción no puede haber tragedia; pero sin caracteres sí. En efecto, las tragedias de la mayoría de los autores modernos carecen de caracteres. [Aristóteles, 1450a, 1974 : 147 - 148].

Para Aristóteles el elemento más importante es entonces el desarrollo coherente de la acción, y no el desarrollo de la caracterización del personaje, que se determina sólo en función de la acción. Esto explica por ejemplo por qué en las tragedias de los “modernos” -relativamente al período a que Aristóteles se refiere- el carácter puede ser ausente. En Eurípides, por ejemplo, la dimensión protopsicológica del personaje lo alejaba del ser estereotipo, ejemplo moral: el personaje dejaba caer de alguna manera la máscara. Pues para Aristóteles el desarrollo psicológico del personaje es poco útil,

sino incluso una amenaza, al desarrollo de la acción ²⁴: «aunque sea inconsecuente la persona imitada y que reviste tal carácter, debe, sin embargo, ser consecuentemente inconsecuente. (...) es preciso buscar siempre lo necesario o lo verosímil, de suerte que sea necesario o verosímil que tal personaje hable u obre de tal modo» [Aristóteles, 1454a, 1974 : 180 - 181]. De esta manera, la coherencia del personaje es determinada por la coherencia de la acción, que a su vez es determinada por los principios de *necesidad* y *verosimilitud*. El personaje también está sometido a las leyes de la verosimilitud, y no a las de la verdad. Cuando Aristóteles advierte contra la amenaza de una pérdida de carácter por parte del personaje, advierte de alguna manera los síntomas de una primera crisis del personaje, que se está escapando del sistema cerrado del *mythos* para abrirse al mundo; un personaje que toma las riendas de la acción, en vez de ser determinado por ella.

La concepción moderna de personaje es hija de esta fractura, de esta primera proto-crisis, a empezar por la cual el personaje se acercará cada vez más a una entidad psicológica humanizada. Esta perspectiva es origen del principio moderno según el cual el personaje, con la exposición de sus dudas y la puesta en práctica de sus propósitos, constituye de hecho el motor de la acción. El personaje se parece ahora a un individuo soberano de su destino, *faber fortunae suae*, según el lema humanista. No es casualidad que cuando Szondi hable del nacimiento del drama moderno, coloque el evento en el contexto humanista, propiciado -en perspectiva hegeliana- por la difusión de una concepción antropocéntrica del mundo: la acción acaba siendo el resultado de una “puesta en acto” de la conciencia del hombre-personaje.

Consecuentemente, en el momento en que el personaje pasa por una crisis, también se tambalean la unidad y la coherencia de la acción. Concentrado sobre su individualidad, el personaje encuentra dificultades a relacionarse con el ambiente en que es colocado; pendiente de librarse a sí mismo, el personaje deja de tomarse la responsabilidad de librar a la acción: «Actuar ha de

²⁴ No hay que olvidar que la tragedia utiliza básicamente material que ya es conocido al espectador. En el momento en que, por ejemplo, Sófocles pone en escena los acontecimientos protagonizados por Edipo, se daba por descontado que dichos acontecimientos pertenecieran al bagaje cultural del espectador, ya que el *Ciclo tebano* era patrimonio popular de la épica. A la tragedia pues le compete no tanto la presentación del personaje de Edipo, sino la “puesta en forma de tragedia” de los acontecimientos que le respectan.

començar per la voluntat d'actuar. La crisi de l'acció s'origina certament en la crisi del subjecte, en les falles del jo i de la seva capacitat de voler» [Danan, en Sarrazac, 2009 : 27].

Szondi abre su estudio sobre Chéjov afirmando que en el autor ruso «los seres viven bajo el signo de la renuncia» [Szondi, 1994 : 35]. Los protagonistas chejovianos se quedan clavados a su propio pasado y su propios convencimientos, aún cuando la situación a su alrededor evoluciona, es decir cuando los otros seres humanos se mueven en el espacio y el tiempo, cuando físicamente se marchan, como se marchan los huéspedes de casa Prozorov en las *Tres hermanas*. La renuncia a la vida en el presente y la renuncia a la acción, que corresponden de hecho a la negación de la puesta en práctica de un proyecto, eran ya para Szondi un signo, aunque todavía germinal, de la crisis de la forma dramática clásica, crisis que interesa las mecánicas de las relaciones inter-subjetivas que se cristalizaban en el diálogo. Las teorías szondianas se centran en buena medida precisamente en el problema del personaje y sus relaciones inter-subjetivas; por esa razón, en el momento en que se produce una tendencia hacia lo intra-subjetivo, invocan como necesaria la aparición de un “yo épico” organizador, garante de coherencia y unidad del drama. En el teatro brechtiano el personaje ya está netamente escindido en individuo privado y individuo social, ya que «su representación como miembro de una clase y una época no es posible sin su representación como ser humano singular dentro de su clase y de su época» [Brecht, 2004 : 271]; por esta razón el actor de teatro épico cumple una suerte de síntesis del personaje, haciendo visible al espectador la modificación de su carácter y su pensamiento.

Pero es en el teatro de Samuel Beckett que esta degeneración de la “capacidad proyectual” llega quizás al punto máximo; el autor irlandés -que Szondi colocaba entre las tentativas de rescate del drama: «el drama convirtiéndose en conversación» [Szondi, 1994 : 96]- hace del problema de la voluntad de actuar, y de la comunicabilidad de dicha voluntad, uno de los fundamentos de su poética. En *En attendant Godot*, la imposibilidad para Vladimir y Estragón de abandonar el lugar de la escena, después y no obstante haber reiterado más y más veces este propósito, hace que el lenguaje pierda la posibilidad de mostrar lo que se produce en la escena, y al mismo tiempo pierda

la posibilidad de hacer que algo se produzca, reduciéndose a una declaración de intentos irrealizada e irrealizable. Si la esperanza de actuar *en el* presente y actuar *el* presente choca contra la procrastinación a un eterno mañana, la “proyectualidad” se encuentra en un jaque, y con ella la acción, y finalmente el drama. En este momento, como aclara Abirached, el personaje «puede vivir una historia con planteamiento, nudo y desenlace. Razona, sufre, se disfraza, actúa. Pero todo esto imperceptiblemente desplazado, en un contexto extraño, atravesado por sobresaltos insólitos, lacunario, alimentado por una energía secreta: menos que nunca se le puede atribuir un carácter o definir sus contornos por las vías del análisis psicológico» [Abirached, 1994 : 384].

Ahí donde el personaje está más consciente de su inminente desaparición es en el teatro de Heiner Müller. En *Die Hamletmaschine*, el montaje por yuxtaposición de fragmentos quiebra la linealidad narrativa; el monólogo inconexo ha substituido el diálogo; lo contemporáneo filtra en la tradición, a través de la interpolación de materiales que “corroen” la tragedia shakesperiana. Las celebérrimas palabras del actor que interpreta(ba) Hamlet se revelan paradigmáticas, y parecen poner una lápida sobre la noción clásica de personaje:

Hamletdarsteller: Ich bin nicht Hamlet. Ich spiele keine Rolle mehr. Meine Worte haben mir nichts mehr zu sagen. Meine Gedanken saugen den Bildern das Blut aus. Mein Drama findet nicht mehr statt. Hinter mir wird die Dekoration aufgebaut. Von Leuten, die mein Drama nicht interessiert, für Leute, die es nichts angeht. Mich interessiert es auch nicht mehr. Ich spiele nicht mehr mit.²⁵ [Heiner Müller, *Die Hamletmaschine*, Szene 4, *Pest in Buda Schlacht um Grönland*]

Cuando las palabras han perdido la capacidad de aportar un significado, y el actor no representa a nadie, el personaje abandona su papel. En el final, Ofelia se anuncia como Electra, cambia su propio nombre, su propio drama; obligada en silla de ruedas, se queda inmóvil en el escenario: el proceso de deterioro del personaje, físico y moral, parece ya irreversible.

²⁵ Müller, 1988 : 42. || «**ActorHamlet:** No soy Hamlet. No interpreto ningún papel más. Mis palabras ya no tienen que decirme nada. Mis pensamientos desangran las imágenes. Mi drama ya no tiene lugar. Detrás de mí están montando el decorado. Por personas a quienes no interesa mi drama, para personas a quienes en absoluto concierne. A mí tampoco me interesa ya. Se acabó mi colaboración» [Müller, 1990 : 177. Traducción de Jorge Riechmann].

En *Attempts on her life*, el personaje se ha deteriorado física y moralmente, hasta el punto de resultar por así decir invisible, como en el caso de los locutores de las réplicas, o directamente ausente, como en el caso de Anne. En primer lugar, es borrada cualquier caracterización del locutor: el texto prevé que las réplicas sean precedidas sencillamente por un guión largo, es decir que no se pueden atribuir a ninguna entidad dotada de un papel, de un nombre, ni tan sólo de una numeración. A lo largo de la obra el número de locutores es indefinible: de un mínimo de dos (de lo contrario no tendría sentido una división de las réplicas por medio de un guión), a un máximo de infinito ²⁶. Estos locutores no son nada más que “entidades enunciantes”, no llevan consigo ni historia personal ni rasgos distintivos, y nunca hacen referencia a las características de su propia situación enunciativa, sino que fungen meramente de trámites entre el receptor y una situación ajena, la de sus relatos. Las entidades enunciantes son pues *invisibles*: mirándolas no se verá su forma, sino sólo el contenido informativo que traen: pura manifestación fenoménica del relato.

En segundo lugar, la narración de las entidades enunciantes juega sobre las tentativas de identificación / reconstrucción de la identidad de una figura a la cual se atribuye a menudo el nombre de Anne. Aunque en los diferentes escenarios Anne presente rasgos de micro-caracterizaciones y micro-historias personales, todo intento de hacer de ella un único personaje a lo largo de la obra fracasa inexorablemente. Anne está condenada a no tener forma, así que le será imposible llegar a encarnarse en la escena: escenario tras escenario, su nombre estará marcado por la ausencia.

Así que ¿podríamos de verdad recorrer, tanto con respecto a las entidades enunciantes como con respecto a Anne, a la noción de personaje? Empecemos nuestra reflexión considerando esta definición de personaje proporcionada por Anne Ubersfeld:

El personaje es una unidad lexicalizada cuyos rasgos distintivos son individualizantes. (...) Su carácter individual no puede negarse en la medida en

²⁶ Podríamos afirmar que el número máximo correspondería al número total de los guiones presentes, pero nada impediría de asignar potencialmente cada réplica a más de un locutor.

que tiene una identidad y está marcado por una nominación, o al menos por el nombre de su oficio: el panadero, el carnicero. El nombre del oficio, precedido del artículo definido, remite a una identidad precisa dentro del grupo de los personajes. Incluso dentro del anonimato, está marcado por su anonimato dentro de un mundo donde la regla es la nominación: el nombre es desconocido, pero se supone que ha sido conocido o que es conocido después o en otro sitio. [Ubersfeld, 1997 : 181 - 182].

En el caso de las entidades enunciantes, es evidente que a ellas no corresponde ninguna “unidad lexicalizada” que las identifique; ni su anonimato puede situarse en un mundo -como dice Ubersfeld- cuya regla es la denominación. En el caso de Anne, por el contrario, el proceso de lexicalización se produce (y prolifera, en la aparición de otros nombres fonéticamente semejantes: Annie, Anny, Annushka), pero no produce los resultados esperados: el nombre que se le atribuye sí podría dar la impresión de ser un “condensador de rasgos distintivos”, como dice Ubersfeld, pero en realidad estos rasgos no son “individualizantes”. Es imposible determinar la unidad del personaje en la medida en que es imposible determinar la identidad de Anne. La única información cierta que el autor concede es proporcionada por la dialéctica de los dos niveles de la fábula, es decir la situación enunciativa y el relato, que crea una distancia diferenciante entre el sujeto narrante y el objeto de la narración. Las entidades enunciantes se encargan de asumir un punto de vista externo con respecto a los hechos que conciernen a Anne; ya que todas las entidades enunciantes se refieren a Anne en tercera persona, es posible deducir que Anne no se encuentra entre ellas: es decir que Anne nunca habla en la escena, sino que siempre “es hablada”.

1. El personaje invisible: las entidades enunciantes

Las entidades enunciantes de *Attempts on her life* no se encargan de soportar la acción, sino que, narrándola, la mantienen alejada de la situación enunciativa -que se podría considerar un

primer nivel de la fábula- trasladándola a un segundo nivel, el del relato. Pero tampoco a este nivel las entidades enunciantes contribuyen a una organización coherente de la fábula, ya que proporcionan un material narrativo heterogéneo, que se resiste a la posibilidad de ser estructurado orgánicamente. Y tan heterogénea es la distribución de este material, que para las entidades enunciantes no vale tampoco la definición básica de personaje propuesta por Ryngaert: «és evident que un personatge de teatre es defineix sempre per la suma de rèpliques agrupades sota el mateix títol o al mateix patronímic que el constitueix com a tal» [Ryngaert, en Sarrazac, 2009 : 139]. En este caso las réplicas no están agrupadas ni bajo un mismo título ni bajo un mismo patronímico, ni tan sólo bajo una unidad lexical mínima que permita un reconocimiento del locutor, como por ejemplo ocurre en *Crave* de Sarah Kane -donde los locutores son denominados con las letras A, B, C, M- o en algunos textos sucesivos del mismo Crimp, como *Face to the wall* o *Fewer emergencies*, donde a cada locutor le corresponde un número.

Son éstos personajes sólo en potencia, es decir que se harán personajes siempre que el lector lo quiera (y el director, en cuanto primer lector). El autor deja abierta dicha posibilidad, en la extrema libertad de lectura que las réplicas proporcionan: el receptor implícito de Crimp tiene inevitablemente que -y no puede eludir este deber- poner en marcha su imaginación, para dotar de carácter las entidades enunciantes. No es ninguna casualidad que la primera acotación del texto subraye que «*this is a piece for a company of actors whose composition should reflect the composition of the world beyond the theatre*»²⁷.

Efectivamente, en línea general tampoco se encuentran en las entidades enunciantes características “comportamentales” que permitan identificar quién esté pronunciando una réplica, ni es presente alguna acotación que describa un conjunto de acciones atribuibles a un único sujeto. En *Attempts on her life* el único elemento que confiere estabilidad a la entidad enunciante es el guión largo que precede la réplica, y que permite reconocer el cambio de locutor, pero no su identidad. A falta total de rasgos individuales, por tanto, ya no hay diferencia en quién dice qué: es decir que

²⁷ Crimp, 2005 : 202. || «Aquesta és una obra per a una companyia d'actors la composició de la qual hauria de reflectir la composició del món més enllà del teatre» [Crimp, 2005b : 9].

sería posible considerar las entidades enunciantes como una “unidad-masa” enunciativa que, no teniendo que manifestarse al receptor bajo la forma de personajes en acción, se despoja también de la tarea de organizar la fábula.

Ya no se trata de constatar la imposibilidad de una relación inter-subjetiva (como en Chéjov), ni la imposibilidad de llevar a cabo un proyecto (como en Beckett); si por entonces dominaba la idea de un *movimiento no actuable*, aquí la idea del movimiento tampoco está contemplada. También la degeneración onomástica de los apelativos reducidos a juego fonético - pensemos a Didi, Gogo, Ham, Clov- o de los nombres-funciones -ActorHamlet en vez de Hamlet- no podía superarse sino que por medio de una desaparición completa de nombres y marcos lexicales.

Este estado de des-personalización general no es sin embargo totalizante, y presenta algunas excepciones; hay momentos en que existe un juego de cooperación entre entidades enunciantes en el avance del discurso, proporcionado por ejemplo por una particular muletilla, que puede hacer pensar en un “tic lingüístico” reconducible a una entidad determinada; estamos hablando por ejemplo el “*exactly*” del escenario 2, o “*strangely!*” del escenario 12.

En este último escenario, las réplicas se alternan en esticomitia: a una réplica articulada en más frases, con tono básicamente descriptivo, sucede siempre una réplica monolética, caracterizada gráficamente por letras mayúsculas, y cerrada por un punto exclamativo o un signo de interrogación: todo esto puede dar la impresión de un juego entre dos entidades -¡ahora sí!- bien determinadas. También aquellos casos que presentan traducciones simultáneas de las réplicas en otros idiomas, como en los escenarios 7 y 16, inducen a pensar en la alternancia de dos entidades enunciantes determinadas, un locutor y un traductor, que se encargarían del entero intercambio comunicativo a lo largo de todo el escenario; sin embargo por parte del autor, no se especifica nada al respecto.

Un caso particularmente interesante se halla en el curso del escenario 16, *Pornó*. Aquí sí el

autor indica explícitamente que «*the principal speaker is a young woman*»²⁸: por primera vez una entidad enunciante adquiere una caracterización, que la acerca al estatus de personaje. Habría de considerar que la palabra *speaker* parece hacer referencia, más que al personaje textual, directamente a la presencia física del performer, cuya voz se irá oyendo en la escena. De todas formas en la acotación inicial de la obra, el autor avisaba que «a dash at the beginnng of a lines indicates a change of speaker. If there is no dash after a pause, it means the same character is still speaking»²⁹. Las palabras *character* y *speaker* son aquí términos equivalentes, y podríamos quizás detectar en esta elección lexical la inmediata relación entre entidad enunciante y *speaker*, como si el personaje no tuviera forma previa a la voz del performer.

Es éste el momento en que más entran en contacto la ficción dramática y la realidad de la escena: una acotación sucesiva indica que el speaker pierde el hilo de la narración, y por esta razón «*it should not be clear whether she's suffering stage fright or true distress*»³⁰. En este momento, siendo incapaz de seguir adelante, la performer abandona su tarea de *speaker*, y es substituida por otros performers, a quienes más tarde, una vez recuperada, volverá a sumarse. Este juego de substitución es indicativo: no hay diferencia alguna entre entidad enunciante y entidad enunciante, ni entre performer y performer; todos contribuyen en igual manera a la evolución del discurso. Y en esta incapacidad por parte del speaker de seguir hablando, es posible quizás leer una alusión irónica al hecho que ahora ya no sólo el personaje, sino tampoco el performer, tiene fuerza suficiente como para soportar la acción.

Si la invisibilidad de la entidad enunciante se acompaña a la necesidad de apelar a la presencia física del performer, el texto admite la necesidad de apelar a la puesta en escena para dotar las entidades enunciantes de caracterización, es decir para que el receptor se haga una imagen de ellas; de esta manera también la distribución de las réplicas se determina visivamente en la puesta en escena, y no en el texto. Lo que para Pavis era una garantía de salvación -«el personaje no

²⁸ *Ibidem* : 269. || «La principal oradora és una dona molt jove» [Crimp, 2005b : 64].

²⁹ *Ibidem* : 202. || «Un guió (-) al començament d'una línia indica un canvi d'interlocutor. L'absència de guió després d'una pausa vol dir que encara parla el mateix personatge» [Crimp, 2005b : 9].

³⁰ *Ibidem* : 273. || «No hauria de ser clar si pateix por escènica o veritable angúnia» [Crimp, 2005b : 68].

corre el riesgo de “deshilacharse” en una multitud de signos contrastados, puesto que siempre, por regla general, es encarnado por el mismo actor» [Pavis, 1998 : 337]- en *Attempts on her life* es una garantía de condena.

En esta perspectiva, la entidad enunciante no necesita el *cuerpo ideal* del personaje, no vive previamente a la escena, sino que presentándose como puro enunciado espera a un *speaker* para manifestarse. Si la de Ofelia / Electra, inmóvil y vendada de blanco como un cadáver en el final de *Hamletmaschine* era la imagen profética de la muerte “física” del personaje, la entidad enunciante de *Attempts on her life* es, por así decir, su resurrección en forma de “espíritu”.

El problema de la epifanía del personaje por medio de su encarnación en el performer ocupa un papel importante en el marco de las teorías vinculadas al teatro postdramático. Si el texto es tratado ahora como uno de los componentes que constituyen el espectáculo, y no ya su esencia, entonces el concepto de personaje pierde también centralidad: el que soporta la acción ya no es el personaje dentro de aquella estructura coherente que es el drama, sino el performer, que vive en aquel sistema abierto a lo casual que se produce en la escena. En este sentido tendría que leerse la citación shakesperiana del escenario 5, guiño a un fragmento del segundo acto del *Hamlet* ³¹. En este monólogo, el héroe shakesperiano está justamente hablando del proceso de identificación del actor con el personaje; Crimp re-contextualiza la pregunta de Hamlet «what's Hecuba to him or he to Hecuba?», ironizando sobre la respuesta; si la Hecuba shakesperiana era equiparada a la nada, la Hecuba crimpiana es una «*megastar*». En general todo el escenario 5 acaba siendo una burla de los recursos actorales orientados al proceso de identificación, de ficcionalización: «we need to feel / what we're seeing is real / It isn't just acting / it's far more exciting / than acting / we're talking

³¹ «**Hamlet**: Is it not monstrous that this player here, but in a fiction, in a dream of passion, could force his soul so to his own conceit, that from her working all his visage wann'd; tears in his eyes, distraction in's aspect, a broken voice, and his whole function suiting with forms to his conceit? And all for nothing! For Hecuba! What's Hecuba to him, or he to Hecuba, that he should weep for her? What would he do, had he the motive and the cue for passion that I have?». [*Hamlet*, Acto II, Escena II]. || «**Hamlet**: En verdad que es monstruoso que ese cómico / por puro fingimiento y soñando una pasión / pueda forzar su ánima a su gusto / de modo que pueda hacer que su rostro palidezca, / poner lágrimas en sus ojos, locura en su aspecto, / la voz rota, adaptando su naturaleza toda / a su aspecto exterior. ¿Y todo por qué? / ¡Por Hécuba! / ¿Qué le importa él a Hécuba? ¿Le importa a Hécuba él? / ¿Por qué pues llora por ella? ¿Cuánto más no haría / si tuviera los motivos que yo tengo, o si como a mí / le agujoneara el corazón?» [Shakespeare, 1992 : 329. Traducción de Miguel Ángel Conejero y Jenaro Talens].

reality»³².

También Ubersfeld veía como la disgregación del personaje se rescataba en su necesidad de mostrarse en la escena por medio del cuerpo del actor: «el único individuo concreto que figura sobre la escena es el comediante. Consideramos entonces que un personaje es un conjunto de *proposiciones escénicas*, es decir, de rasgos distintivos virtuales: se podría definir el personaje como un “mundo posible” actualizado y determinado por el comediante, cuyo trabajo consiste en realizar el paso desde un mundo posible hasta un mundo concreto» [Ubersfeld, 1997 : 182]. Pero, en el caso de *Attempts on her life*, ¿sería todavía posible afirmar que el actor hace que la entidad enunciante pase de un *mundo posible* a un *mundo concreto*? En la completa indeterminación de la situación enunciativa, los confines de este mundo posible parecen difuminarse: este mundo posible se está haciendo *demasiado* posible; antes de su manifestación en el escenario nada es definible, todo es imaginable. Además, si las entidades enunciantes carecen de caracterización, no habrá nada que “realice el paso” de un mundo a otro: el cuerpo del performer no “representará” el cuerpo del personaje; es decir que delante del espectador es siempre y sólo un performer a moverse, y no un personaje que “ha realizado el paso” hasta el cuerpo de un performer.

Ya no es necesario pasar por un ideal sustituto mimético del hombre, y el resultado es un paso adelante hacia la remoción del filtro de la representación, de que el personaje dramático era un producto, en cuanto vehículo del discurso y vector de la acción. No es ninguna casualidad que uno de los rasgos distintivos que Lehmann atribuye al teatro postdramático sea precisamente el desplazamiento del foco del problema desde la caracterización del personaje hacia la fisicidad del performer: «der Schauspieler des postdramatischen Theaters ist häufig kein Darsteller einer Rolle mehr (Actor), sondern Performer, der seine Präsenz auf der Bühne der Kontemplation darbietet»³³ [Lehmann, 1999 : 135].

³² Crimp, 2005 : 223. || «Necessitem sentir / que el que estem veient és real / No és només actuar / és molt més exigent que actuar / Estem parlant de la realitat» [Crimp, 2005b : 27].

³³ «The actor of postdramatic is often no longer the actor of a role but a performer offering his/her presence on stage for contemplation» [Lehmann, 2006 : 135].

2. El personaje ausente: Anne

La cuestión de la identidad de Anne es inmediatamente reconocible en el problema lingüístico que el título de la obra conlleva. Es la indeterminación del adjetivo posesivo a generar una primera duda: ¿a quién se refiere el posesivo *her* que modifica el sustantivo *life*? El empleo de un posesivo implica siempre una relación de dependencia sintáctica con respecto a un nombre que se supone conocido, ya citado, o en proximidad de citación. Aquí la desaparición del término fuerte de la concordancia nombre - adjetivo vuelve efímera la conexión sintáctica: sin un nombre a que referirse, el adjetivo posesivo *her* acaba siendo una presencia formal vaciada de substancia semántica.

Es un preludio de lo que ocurrirá entre el nombre propio Anne y la entidad a la cual el nombre parece referirse: lo que sucedía en el plan sintáctico con la ruptura del vínculo entre adjetivo y nombre, ocurre en el plan semántico con la ruptura del vínculo entre *denotante* y *denotado*, y Anne acaba también siendo una presencia formal vaciada de significado. Es decir que, lingüísticamente hablando, la cuestión de la identidad de Anne se basa en la inconsistencia de la relación entre un *significante* (el nombre Anne) y un *significado* (la imagen mental, la idea de un personaje-Anne); consecuentemente el signo-Anne ³⁴ no podrá remitir a ningún *referente* real, es decir a la presencia de un performer que dé cuerpo y voz a Anne en la escena.

Es el mismo significante a demostrar falta de estabilidad, cuando la palabra Anne se distorsiona en sus variantes fonéticas: el nombre Anne aparece en los escenarios 1, 2, 5, 6, 9, 11, 12, 16; muda en Annie en 1, 6, 10; Anya en 3; Ann en 6; Anny en 7; Annushka en 12. En los escenarios 4, 13, 14, 15 y 17 se hace referencia a una simple “ella”; en 8 se habla de “una partícula elemental que llevará *su* nombre”, otra vez sin especificar a quién se refiere el adjetivo posesivo “su”.

Supuestamente todo esto no conllevaría ningún problema, si más allá de la variedad de

³⁴ Se entienda aquí “signo” en el sentido saussuriano del término: combinación de significante y significado.

nombres con los cuales se hace llamar, Anne demostrara de ser siempre *una*: “ella misma”; pero, de modo opuesto, nunca está claro si se está haciendo referencia a una o más Anne. Nada impide de pensar que la Anne de la que se habla en el escenario 2 sea la terrorista de los escenarios 6, 9, 10. Más difícil es creer que la ama de casa que recibe cartas del hijo emigrado a Canadá, descrita en el escenario 4, sea la artista del escenario 11; imposible es pensar que exista una coincidencia de identidades entre dicha persona y la Anne / Annushka del escenario 12, ya que en este caso el nombre Anne se refiere al cadáver de una niña. Dejando de momento a parte el escenario 1, de lo cual hablaremos más adelante -ya que supone una reflexión más amplia sobre el problema del personaje- ocurre ver bajo qué y cuántas formas aparece Anne -o, mejor dicho, la “entidad-*her*” del título, puesto que de que haya una Anne no podemos estar seguros- a lo largo del texto, y cómo cambia consecuentemente la percepción del receptor respecto a la posibilidad de identificar esta entidad-*her* con un único personaje. Procederemos ahora entonces con un breve análisis de las informaciones sobre la entidad-*her*, que el receptor obtiene escenario por escenario.

En el escenario 2, se habla de Anne como una mujer joven, guapa, rubia; una mujer políticamente comprometida, dispuesta a luchar por sus ideales, pero también arrastrada por la pasión del sentimiento.

En el escenario 3, la entidad-*her* ya no aparece con el nombre mencionado en el fragmento precedente, sino con un nombre parecido, que nos proporciona la primera duda cerca de la identidad del sujeto: ¿es Anya la misma Anne de antes? O más bien, ¿son dos personas procedentes de diferentes contextos lingüísticos y culturales, cuyo nombre sólo se parece? Y aun más, la cuestión onomástica ahora se complica ya que, al parecer, Anya no sólo es el nombre de una mujer, sino también de un árbol: «there is Anya the woman, and there is Anya the tree»³⁵. Nos encontramos ahora en un contexto completamente distinto del escenario precedente, se ha producido un salto temporal y espacial cuya dimensión no se puede definir exactamente, pero que nos ha llevado muy

³⁵ Crimp, 2005 : 215. || «Hi ha l'Anyà la dona, i hi ha l'Anyà l'arbre» [Crimp, 2005b : 22].

lejos de la situación anterior. Las réplicas nos dan ahora más informaciones acerca de la historia de Anya; sabemos por ejemplo que tiene cuarenta o cincuenta años, ya que el árbol que lleva su nombre ha sido plantado cuarenta o cincuenta años atrás, el día de su nacimiento; sabemos también que Anya es una de las víctimas de la barbarie de una guerra civil, y que su padre y su madre están muertos, así como sus dos hijos.

El escenario 4 es el primero en que no aparece ningún nombre propio, sino que se hace referencia a una no precisada “ella”, descrita genéricamente y con características personales que la colocan en una situación nueva respecto a las anteriores. Lejos de tragedias y guerras, es éste un contexto típicamente hogareño: “ella” es una ama de casa, mujer bien diferente de las imágenes femeninas que los escenarios anteriores proporcionaban. Su papel de madre subraya esta distancia: “ella” tiene un hijo que vive en Canadá, mientras que Anya había visto morir a sus dos hijos. Si al final del escenario 3 podíamos todavía suponer que la entidad-*her* se refería a una cierta Anne / Anya, quizás en dos momentos cronológicamente distintos de su vida, ahora por la primera vez nos encontramos con elementos que no encajan como partes de una única historia personal, sino que nos llevan a interpretar las figuras femeninas como entidades distintas.

De hecho el escenario 5 parece confirmar esta interpretación. Vuelve a aparecer el nombre de Anne, pero ahora completamente descontextualizado, sin referencias a una historia personal, sino para clarificar el aspecto lúdico de un juego de reconstrucción de la identidad que pide de imaginar «all the things that Anne can be»³⁶. La posibilidad de reconstruir la biografía de un personaje único y coherente se ha definitivamente eclipsado, las *tentativas* no conducen a una definición unívoca y satisfactoria de la “*vida de ella*”.

En el escenario 6, sabemos de los prematuros intentos de suicidio de Anne, a pesar de que tuviera una infancia supuestamente feliz; sabemos que abandonó el hogar para no volver, aunque haya enviado durante los años fotos a los padres. Anne es aquí descrita como «a girl who’s always smiling, always laughing, always on the move, always meeting someone»³⁷. Una chica que trabaja

³⁶ *Ibidem* : 224. Il «Totes les coses que l’Anne pot ser» [Crimp, 2005b : 27].

³⁷ *Ibidem* : 226. Il «Una noia que sempre somriu, que sempre riu, que sempre va d’un costat a l’altre, que sempre coneix

en centros turísticos y que poco a poco se compromete con una causa social, consciente del mal que impregna un mundo que ella está recorriendo a lo largo y a lo ancho, de Europa a África, de las Américas a Australia. Nos enteramos aquí también de su decisión a hacerse terrorista, de su nueva vida y de su muerte. Anne se ahoga con una bolsa llena de piedras ligada al tobillo: ¿un suicidio?, ¿o una condena típica de las venganzas mafiosas? Todas estas informaciones nos llegan a través de una mirada consciente de su imposibilidad de saber la verdad: «we can't be sure»³⁸, afirman las entidades enunciantes. Más particulares sobre su vida llegamos a saber, más nos damos cuenta de que siempre serán muy pocas las informaciones a nuestra disposición. Frente a la inconsistencia de Anne, este escenario ofrece pero una interesante ocasión de reflexión. Ya se ha hablado de como la perspectiva clásica veía en el personaje el vehículo de la acción, a través del planteamiento de un proyecto, y una voluntad de realización de un objetivo. En el escenario 6 Crimp parece ironizar sobre esta noción: las entidades enunciantes que en este momento están hablando de Anne, afirman que ella no se siente una persona, ni un “personaje real”, sino una *ausencia de personaje*, “sea lo que sea lo que esto significa”...

- Hes not a real character, not a real character like you get in a book or on TV, but a lack of character, an *absence* she calls it, doesn't she, of character.
- An absence of character, whatever *that* means...
- *Then* she wants to be a terrorist, doesn't she?
- That's right. She comes down one night to the kitchen with those big earnest eyes of hers and tells her Mum and Dad she wants to be a terrorist.
- The looks on their faces...
- She wants her own little room and a gun and a list of names.
- 'Targets.'³⁹

La palabra “targets” aparece entre comillas, en una réplica contundente y feroz; en este contexto, el

algú» [Crimp, 2005b : 30].

³⁸ *Ibidem* : 233. || «No en podem estar segur» [Crimp, 2005b : 35].

³⁹ *Ibidem* : 229. || «- Diu que no és un personatge real, no un personatge real com el que t'apareix en un llibre o a la tele, sinó una manca de personatge, una absència en diu ella, oi, de personatge. / - Una absència de personatge, sigui el que sigui el que això significa... / - Més endavant ella vol ser terrorista, no? / - Exacte. Una nit baixa a la cuina amb aquells ulls seus grans i seriosos i diu a sa mare i a son pare que vol ser terrorista. / -Les mirades a les seves cares... / -Vol la seva pròpia habitació petita i una arma i una llista de noms. / “Objectius.”» [Crimp, 2005b : 32].

término puede ser asociado al léxico terrorista, por el cual las víctimas son precisamente *targets*, “objetivos”. Pero la palabra asume también otra connotación: es justamente la definición de un objetivo lo que permite a Anne emanciparse, llenar su ausencia de caracterización, *hacerse persona*. Es un juego que roza lo metateatral, juego basado en un impulso a la autocognición que empieza por la misma Anne. Aquel *then*, marcado en el texto por la cursiva, indica una sucesión temporal pero también causal, como si la voluntad de convertirse en terrorista *dependiera* de alguna manera de la necesidad de llenar este vacío existencial. Ahí estaba el personaje clásico: la construcción de la propia identidad pasa precisamente por la afirmación del ejercicio de la voluntad, por la definición de un *proyecto*.

Nosotros, en cambio, sólo podemos avanzar por tentativas. Es un juego de adivinanzas que procede empujado por el poder creador de la palabra: en el escenario 6, una entidad enunciante explicaba que «she'd like to *be* a machine. Sometimes she spends day on end, whole days on end pretending to be a television / or a car»⁴⁰. No tenemos entonces que sorprendernos si en el escenario siguiente Anne acabará siendo precisamente un coche. O, en el escenario 8, una partícula elemental. Si antes no sabíamos *cuántas* personas podía ser la entidad-*her*, ahora tampoco sabemos *si* es una persona: de ser humano a máquina, el proceso de des-personalización se agudiza. De hecho, en el escenario 9 «nothing in her eyes reveals one spark of human feelings»⁴¹. Paradójicamente, es éste el escenario donde más informaciones sobre el pasado de la entidad-*her* se nos proporcionan; a partir de su infancia, la infancia de una niña cualquiera, criada en un contexto pequeño-burgués: Barbie y otras muñecas como juguetes; pijamas de Minnie Mouse; pequeños collares de bisutería; una predilección para su mascota, un gato; una educación religiosa y, una vez adolescente, una carrera de modelo. Todo esto ha sido substituido por «pieces of human flesh, false passports, lists of names, traces of explosive, tapes of phone-calls, videotapes from banks and shopping malls and cash dispensers»⁴². El contraste entre las dos listas, entre la Anne niña y la Anne terrorista es tan fuerte,

⁴⁰ *Ibidem* : 230. || «Li agradaria ser una màquina. A vegades es passa dies, dies sencers fent veure que és un televisor / o un cotxe» [Crimp, 2005b : 33].

⁴¹ *Ibidem* : 241. || «Res en els seus ulls no revela ni una espurna / de sentiment humà» [Crimp, 2005b : 41].

⁴² *Ibidem* : 242. || «Trossos de carn humana, passaports falsos, llistats de noms, restes d'explosius, cassettes de trucades

hasta el punto que las entidades enunciantes no paran de preguntarse insistentemente -y metafóricamente- si ella es la “misma” Anne.

En el escenario 10 nos informan de otros rasgos físicos de Annie: «tall and fair and strong-limbed with these clear blue eyes»⁴³. No obstante, la imagen de ella que nos llega ahora es muy diferente a la de la máquina sin sentimientos humanos del escenario 7: el escenario 10 se cierra precisamente con la descripción de ella acariciando su hijo, un cuadro tierno y conmovedor, protagonizado por una perfecta madre de familia. En los siguientes escenarios la entidad-*her* sigue cambiando su forma; en el 11, Anne es la artista cuyas obras están expuestas en una galería de arte. En el 12 Anne / Annushka es una niña muerta a causa de las devastaciones de la guerra; una niña que -según dice la madre- se encuentra en dos bolsas en los asientos posteriores del coche: la macabra intuición es que Annushka sea un personaje “hecho pedazos”, en el sentido más concreto de la palabra.

La des-composición de la entidad-*her* continua entre lo chocante y lo irónico, así que en el escenario 13, “ella” sería un instrumento por medio del cual los extraterrestres comunican con el mundo. Los grotescos miedos de una invasión aliena hacen que «she could be any one of us»⁴⁴, cada uno de nosotros. En el escenario 14, todas las posibles identidades de la entidad-*her* con que anteriormente nos habíamos encontrado -y con que posteriormente nos encontraremos- están reasumidas otra vez en un guiño a lo lúdico: “ella” es una artista, una refugiada, una estrella del cine porno, una asesina, una marca de coche, y mucho más.

En el escenario 15 no aparece ningún nombre; salen a la luz otros rasgos del pasado de la entidad-*her*, aparentemente insignificantes, en que ella es dibujada como una común mujer de clase baja, procedente de una familia pobre, campesina. En el escenario 16 vuelve a parecer el nombre de Anne, ahora como una adolescente que ha hecho carrera como actriz porno; joven, feliz con su cuerpo y contenta con su trabajo, Anne tiene un carácter fuerte que le permite controlar su vida; una vida normal: un novio y los intereses de una chica de su edad. Y también se vuelve a hablar de ella

telefòniques, vídeos de bancs i centres comercials i caixers automàtics» [Crimp, 2005b : 43].

⁴³ *Ibidem* : 246. II «Alta i rossa i forta amb aquests ulls blau clar» [Crimp, 2005b : 46].

⁴⁴ *Ibidem* : 262. II «Podria ser qualsevol de nosaltres» [Crimp, 2005b : 59].

como de una personalidad múltiple, que podría hacer cosas diferentes y a menudo contradictorias a lo largo de los años futuros; el dinero que consigue con su trabajo le permite tener por delante muchas opciones de vida.

Finalmente, en el último escenario, descubrimos que «things have changed for her over the past few years (...) she feels she's failed (...) something inside of her has died (...) everything she's ever worked for - her whole life - has died»⁴⁵. Tomando conciencia de esta muerte, se asume el fracaso del intento de reconstruir la vida de Anne. Tal como el escenario 6 proponía, para comprender quién es realmente Anne, no habrá que buscarla ni esperar que aparezca; más bien habrá que considerarla siempre como una ausencia.

Ahora bien, como antes se había anticipado, hay un momento en que la ausencia de Anne pasa por una crisis: el escenario 1. Esto porque el hecho que haya mensajes en su contestador automático vuelve “concreta” la figura de Anne: a ella están dirigidas las palabras que escuchamos. La cancelación de los mensajes al final del escenario («*to save all messages press one. Pause. All message deleted*»⁴⁶), que se produce porque nadie hace nada para impedirlo, devuelve Anne a su limbo, sin dejar claro si ella esté presente o no en aquel momento. Pero de todas formas su “existencia” en cuanto personaje ya se ha hecho cierta; es para evitar esta contradicción, que Crimp indica en una acotación inicial al texto que el escenario 1 puede ser, en el montaje, eventualmente cortado⁴⁷.

Podemos finalmente afirmar que el nombre de Anne vuelve a lo largo de la obra como un leitmotiv voluntariamente imperfecto: la tentativa de atribuirle una identidad es, como hemos visto, un mero “tender a”, un objetivo necesario pero fuera de alcance. Las diferentes informaciones que

⁴⁵ *Ibidem* : 278 - 279. || «Les coses han canviat per ella aquests últims anys. (...) Sent que ha fracassat. (...) sent que alguna cosa, alguna cosa dins seu ha mort. (...) ot allò pel que ha treballat - tota la seva vida - ha mort» [Crimp, 2005b : 73].

⁴⁶ *Ibidem* : 207. || «*Per guardar tots els missatges premi l'u. (pausa) Tots els missatges han estat esborrats*» [Crimp, 2005b : 15].

⁴⁷ En una conversació informal que tuvo lugar durante el curso que Crimp impartió en las aulas de L'Obrador (15 - 17 febrero 2005), el mismo autor afirmó que el primer escenario no formaba parte de la estructura inicial de la obra tal y como había sido plantada; sino que fue añadido en un segundo momento, por explícita petición del director del primer montaje inglés, preocupado por proporcionar al público una clave de lectura del texto más clara. Crimp, volviendo sucesivamente a la idea originaria, pidió por tanto que el primer escenario se omitiera también en el montaje barcelonés.

hacen referencia a Anne contrastan a menudo entre ellas; las acciones que Anne cumple no convergen en un único proyecto, ni se justifican en una única razón: no es posible determinar una *teleología* de Anne, ni una *etiología* de Anne. Volviendo ahora a nuestro análisis inicial, hemos por tanto demostrado que Anne no puede estar por la entidad-*her* del título como una denominación (en el sentido de Ubersfeld) puede estar por el personaje. Anne acaba siendo una suerte de nombre “a-denotacional”, un nombre propio que está por un número indeterminado de entidades. Tal como se anunciaba en el escenario 5, ocurre pensar no tanto en Anne, sino en “todas las cosas que Anne puede ser”.

La fragmentación de Anne es total, al punto que tampoco ella puede organizar un relato *íntimo* de su vida, no puede asistir a su disgregación, como ocurría por ejemplo al personaje en crisis en perspectiva szondiana. Las historias de Anne no nos pueden llegar por medio de una narración introspectiva en primera persona, pero sí a través de los ojos y las voces de alguien que está puesto en una condición externa, la condición del *voyeur*. El voyeurismo se contrapone pues a lo íntimo; la pornografía colectiva a la biografía personal. Si «el relat de vida té com a objectiu donar compte d'un recorregut global, reorganitzat per la paraula amb el propòsit de donar-hi un sentit» [Heulot y Losco, en Sarrazac, 2009 : 162], aquí el relato es expresión de un recorrido contradictorio; y la palabra no organiza, sino que alimenta la confusión, hacia un sentido que ya no es único, sino múltiple. La Anne crimpiana no vive en primera persona, sino en tercera; no es una entidad cuya personalidad se fragmenta, sino “muchas entidades” que observamos como fragmentos, y que ocasionalmente encuentran puntos de contactos.

En la crisis del drama el personaje conducía su propia desaparición por medio de un progresivo rechazo de la acción, como si su capacidad motora fuese en constante descenso: podemos pensar otra vez en la inmovilidad de Ofelia / Electra, «reglos in der weißen Verpackung»⁴⁸, en el final de *Hamletmaschine*. Al contrario, Anne no se anula en virtud de una reducción de su capacidad de acción, sino de una aceleración de sus capacidades operativas; no a través de la

⁴⁸ Müller, 1988 : 46. || «Inmóvil en su envoltorio blanco» [Müller, 1990 : 182].

pérdida de su propia historia, sino a través de la multiplicación infinita de sus posibles historias. Pero, como hemos visto, finalmente una historia equivale a otra, ya que todas tienen, en potencia, ante el receptor el mismo valor de verdad. Un valor que equivale a cero; es decir a la cifra de la ausencia.

IV. *ATTEMPTS ON HER LIFE* Y CRISIS DEL DIÁLOGO

En *Attempts on her life* la sucesión de las réplicas se articula en una suerte de “diálogo global”, en el cual -salvos algunos casos que hemos analizado en el capítulo anterior en relación al problema del personaje, y otros que más adelante se analizarán específicamente en este capítulo- es imposible distinguir el sujeto que enuncia el mensaje, así como su destinatario. El diálogo global procede no por una verdadera alternancia de las réplicas, sino por “acumulación” de ellas; al mismo tiempo no revela el carácter de las entidades enunciantes, ni suporta la acción, ya que todo es relatado y nada es mostrado.

De esta manera, el diálogo ya no representa una verdadera expresión de las relaciones intersubjetivas: en el diálogo global, todos tienen derecho a participar, interviniendo como y cuando quieran, para sumar información a información, más que para construir una dialéctica de confronto entre opiniones distintas. No hay pues verdadero intercambio comunicativo: el diálogo global no contempla una diferenciación entre locutores, ya no importa quién dice qué, quién contesta a quién. Si «el criterio esencial del diálogo es el del intercambio y de la reversibilidad de la comunicación» [Pavis, 1998 : 126], *Attempts on her life* se construye sobre una forma de intercambio y reversibilidad al límite de la noción misma de diálogo.

El diálogo nos muestra un intercambio entre un *yo* locutor y un *tú* auditor donde ambos, además, van intercambiando sus papeles respectivos. Todo lo que se enuncia sólo tiene sentido en el contexto de este vínculo social entre locutor y auditor. (...) El contexto global del conjunto de las réplicas de un personaje, así como la relación entre los contextos, son determinantes cuando se trata de definir la naturaleza dialógica o monológica del texto. [Pavis, 1998 : 127]

En *Attempts on her life* es todavía posible identificar un *yo* locutor -aunque sea anónimo y indeterminado- cuyo espacio verbal siempre es definible por el conjunto de las palabras que se

sitúan entre un guión y el guión siguiente; más difícil es identificar el *tú* auditor. Cuando en el escenario 11 una entidad enunciante afirma por ejemplo «what *we* see here»⁴⁹ se pone el problema de quién estaría incluido en este *we*, a qué entidad enunciante se está dirigiendo, o si incluso no se esté dirigiendo directamente al espectador. Cuando la réplica está dirigida a todos y a nadie, una vez se haya separado de su emitente, estará destinada a caer en un territorio neutro, de-contextualizado; sólo se contextualizará o bien en la reconstrucción mental del lector, o bien en su manifestación fónica en la escena. Ahí es donde se determina una relación entre el performer que ha pronunciado la réplica y el performer que pronunciará la réplica sucesiva, que asumirá así el papel de destinatario del mensaje, de interlocutor.

Ya se ha hablado de la relación entre entidad enunciante y performer; es preciso ahora considerar que las acotaciones no ayudan precisamente al receptor a imaginarse la situación enunciativa, sino que se dirigen en la casi totalidad de los casos directamente a los performers, es decir a la realidad física de la escena. Las acotaciones en efecto determinan únicamente pausas, silencios, entonación, respiración, risa, idioma empleado: es decir alteraciones en el flujo verbal, modificaciones del uso de la voz. Siendo tan indeterminada, la situación enunciativa no es un espacio común dentro del cual las entidades enunciantes puedan encontrar los presupuestos para establecer acuerdos comunicativos; mientras sí lo será la situación performativa. Si no hay una verdadera relación entre entidades enunciantes, la única relación inter-subjetiva “original” será aquella que surge entre los performers; y sólo después de la repartición de las réplicas entre los performers se producirá pues un verdadero proceso comunicativo.

Hemos hablado antes de casos de excepción: en los escenarios 2 y 3, por ejemplo, el reiterado uso de la expresión «*exactly*» crea una relación de continuidad entre una réplica y otra; algo similar pasa también en los escenarios 4, 6, 8, 9, 13, 17. Sin embargo las entidades enunciantes, más que escucharse, parecen ayudarse recíprocamente a expulsar las palabras, como en la fase de *brain storming* de un *meeting* de creativos. El discurso puede interrumpirse bruscamente y reanudarse

⁴⁹ Crimp, 2005 : 249. || «El que veiem aquí» [Crimp, 2005b : 48].

cambiando de tema o recuperando un tema abandonado precedentemente, sin que esto conlleve un conflicto entre los locutores, ya que acuerdo y desacuerdo entrarían en el mismo juego global de libre expresión. Las entidades enunciantes acercan pues una a la otra las parcialidades de sus puntos de vista, como piezas de una historia que todos tienen derecho a contar.

Ya Szondi había percibido como el deterioro de la forma dialógica ponía en peligro no sólo el desarrollo de la acción, sino también la determinación del personaje, que se reducía a figura de soporte de un discurso que ya no le pertenecía: «si en el auténtico drama el diálogo es un espacio común donde se objetiva la intimidad de las *dramatis personae*, ahora pasará a verse enajenado respecto a los sujetos hasta el extremo de evidenciarse como fenómeno dotado de entidad propia. El diálogo termina convertido en conversación» [Szondi, 1994 : 94]. La conversación trasciende de alguna manera el sujeto, y el “estilo conversatorio” que caracteriza las entidades enunciantes de *Attempts on her life* parece, desde este punto de vista, la forma discursiva más cónsona para hablar de la desesperante vacuidad de un mundo tan volcado al relativismo, como para -paradójicamente- relativizar también la individualidad.

Si no hay sujetos, si no hay conflicto, si no hay dialéctica del *punto de vista* -¿dónde se situaría un *punto*, en un territorio que no tiene extensión?- y si podemos considerar las entidades enunciantes, como se ha visto antes, una “unidad-masa”, entonces el conjunto de las réplicas puede ser visto como la repartición de un único monólogo en vías de fragmentación. Lehmann define precisamente *monologización del diálogo* un excesivo consenso entre locutores, que mina el conflicto verbal, reduciéndolo a una expresión monocorde *coral*:

Mit Recht hat die Monologtheorie neben der gestörten Kommunikation noch eine andere Begründung für die *Monologisierung des Dialogs* im Drama bedacht: nicht nur ein unüberbrückbarer Abgrund des Konflikts, auch ein allzugroßer *Konsens* der Sprechenden verhindert das Dialogische. Die Figuren reden dann nicht so sehr aneinander vorbei, sondern sozusagen alle in die gleiche Richtung. Bei einer solchen nicht konfliktuösen, sondern additiven Sprache entsteht der *Eindruck*

*eines Chors. (...) Doch beim Verschwinden des Chors handelt es sich vielleicht um eine nur vordergründige Realität, die über eine tieferliegende Thematik hinwegtäuscht.*⁵⁰ [Lehmann, 1999 : 233]

En cierta medida es como si en *Attempts on her life* el coro hubiera salido del foso de la orquesta y hubiera subido al escenario; no disponiendo de una parte contraria con que dialogar, el coro ocuparía ahora la escena entera, cerrando el foso detrás suyo. Como si la “unidad-masa” de las entidades enunciantes estuviera dotada de una única voz, ya que renuncia a distribuirse papeles definidos, y que la atribución de las réplicas siempre es libre, puesto que tampoco se señala la entrada o salida de los performers. Todo esto hace que el discurso global de los locutores sea siempre, por lo menos en potencia, un «joc coral que té molt més de líric i d'èpic que no pas de dramàtic» [Batlle, 2008].

Si el diálogo era la natural expresión del personaje dramático que afirmaba su individualidad, es también acercando la forma dialógica a la forma coral que la masa de las entidades enunciantes realiza su proceso de des-personalización: «der Chor verneint formal die Konzeption eines vom Kollektiv gänzlich abgelösten Individuums und verschiebt zugleich den Status der Sprache: werden Texte chorisches gesprochen oder von dramatis personae, die nicht als Individuen, sondern als Bestandteil eines chorischen Kollektivs ihre Stimmen erheben, so wie die Eigenrealität des Wortes, werden sein musikalischer Klang und Rhythmus neu erfahren»⁵¹ [Lehmann, 1999 : 235]. La sucesión de las réplicas cobrará pues su ritmo en las voces de los performers que se alternan en la escena, o mejor dicho en el conjunto de las voces, o aún mejor dicho, en la articulación del conjunto de las voces: en las asonancias y diferencias de ritmo, de intenciones, de timbre, de vocalización y modulación de la voz de los performers. Y esto, como bien

⁵⁰ «Monologue theory has rightfully observed another reason for the “monologization of dialogue” in drama: not only an unbridgeable rift of conflict but also an excessive consensus of the speakers can prevent the expression of dialogue. In this case, the figures talk not so much at cross-purposes, but rather in the same direction, so to speak. Such a nonconflictuous, additive language causes the impression of a chorus. (...) Yet, the disappearance of the chorus is perhaps only a superficial reality masking a choral theme at a deeper level» [Lehmann, 2006 : 129].

⁵¹ «The chorus formally negates the conception of an individual entirely separated from the collective. Simultaneously it displaces the status of language: when texts are spoken chorally or by dramatis personae who are not individuals but raise their voices as a part of a choral collective, the independent reality of the world, its musical sound and rhythm, is newly experienced» [Lehmann, 2006 : 130].

explicaba Lehmann, contribuye a que el espectador experimente el mundo de una manera inusual.

Pensemos por ejemplo en la importancia del ritmo musical que parece imponerse en los escenarios 5 y 14. Aquí ya no se produce ni tan sólo aquel proceso de individualización mínima que era constituido por la reconocibilidad de la réplica, puesto que ahora tampoco el enunciado es precedido por el guión. Además, desde un cierto punto de vista, podemos asistir a unos fenómenos típicos de la función del coro clásico que, como el mismo Szondi recuerda, precisamente por eso había sido expulsado del drama: interrupción de la continuidad narrativa; cambio de ritmo de la narración; comentario de la acción; aclaración del sentido de la obra. Pero el coro puede asumir aquí también la función de verdadero *intermezzo* musical: en estos escenarios es posible precisamente reconocer una composición del texto en estrofa y estribillo. En el montaje de Katie Mitchell para el National Theatre, por ejemplo, en estos momentos los performers abrazan los instrumentos de una banda moderna, y dan vida a un intervalo musical rock-pop.

1. Rasgos de diálogo

Hemos hablado antes de excepciones; de hecho la forma de diálogo global que hemos hasta ahora analizado vuelve en algunas ocasiones a asimilarse a la forma del diálogo dramático. Como ya se ha visto en el capítulo anterior, son éstos los momentos en que disminuye el grado de indeterminación de las entidades enunciantes, es decir cuando éstas más se alejan del ser una “unidad-masa” y más se acercan a la noción de personaje. En estas ocasiones, el intercambio lingüístico vuelve a orientarse hacia un traspaso de informaciones entre una entidad enunciante y la otra; y la sucesión de las réplicas parece avanzar teniendo en cuenta de alguna manera a la confrontación de puntos de vista distintos.

El escenario 11 presenta por ejemplo algo parecido a un conflicto de opiniones: «well I don't know about other people, but after a few minutes of this I rather began to wish she'd succeeded the

first time round»⁵²; o «well I think that's an inexcusably frivolous comment to make about what is clearly a landmark work»⁵³. Esta forma de intercambio lingüístico influye en manera determinante sobre la percepción de la situación enunciativa, que parece volverse más y más concreta: cuando las entidades enunciantes están emotivamente involucradas en el discurso, parecen *estar viviendo* la situación y no *estar contando* una historia que no les pertenece. En el momento en que el intercambio comunicativo vuelve a presentar rasgos de diálogo, las entidades enunciantes rasgos de personajes, la situación enunciativa rasgos de acción, la fábula vuelve a aparecer in-mediatamente delante del espectador: el drama vuelve a mostrar, a *representar* algo. Analicemos el caso del escenario 12, donde la alternancia de réplicas, escueta y rápida, se acerca claramente al diálogo:

- STRANGELY!

- Strangely enough she doesn't reply to this reasonable request but begins instead a tirade of foul-mouthed abuse. 'You mother-fucking shit-faced murders,' she says. 'You pig-fucking cock-sucking bastards.'

- LANGUAGE!

- 'Your sister-fucking blaspheming child-murdering mindless fuck-faced killers.'

- LANGUAGE!

- 'I shit on you graves and on the graves of your mothers and fathers...'

- IDENTITY!

- '... and curse all future generations.' And then when asked once more - that's right - for her identity falls silent.

- SILENT!

*Silence.*⁵⁴

Por un lado la situación se presenta similar a la de los escenarios precedentes, en los cuales las

⁵² Crimp, 2005 : 249. || «Bé jo no sé l'altra gent, però després d'uns quants minuts d'això jo més aviat vaig començar a desitjar que se n'hagués sortit la primera vegada» [Crimp, 2005b : 48 - 49].

⁵³ *Ibidem* : 250. || «Bé jo crec que és un comentari imperdonablement frívol de fer sobre allò que clarament és una fita» [Crimp, 2005b : 49].

⁵⁴ *Ibidem* : 257. || «- ESTRANY! / - Per estrany que sembli ella no respon a aquesta raonable demanda sinó que, en comptes d'això, comença a deixar anar una tirallonga d'insults. "Assassins fills de puta trossos de merda," diu. "Pores bords xupa-polles." / - AQUESTA LLENGUA! / - "Assassins de criatures blasfems cabrons salvatges." / - AQUESTA LLENGUA! / - "Em cago en les vostres tombes i en les tombes de les vostres mares i dels vostres pares..." / - IDENTIFIQUI'S! / - "...i maleeixo totes les vostres futures generacions." I llavors quan li demanen un cop més - exacte - que s'identifiqui calla. / - SILENCI! / *Silenci*» [Crimp, 2005b : 55].

entidades enunciantes se invitan recíprocamente a hacer avanzar la narración. A menudo la réplica es modelada por las indicaciones proporcionadas por la réplica anterior, según un juego de estímulos que recuerda un ejercicio de escritura creativa: un primer locutor proporciona una indicación, un segundo interlocutor recibe el impulso y actúa consecuentemente.

Pero en este caso el plan de la situación enunciativa y el plan de la narración no siempre están netamente divididos; puede al contrario ocurrir que se verifique una superposición entre ellos: por ejemplo cuando las entidades enunciantes hacen como si hablaran en primera persona, dando voz a los protagonistas de sus cuentos: en el fragmento de texto citado poco antes, esto ocurre para las frases encerradas entre comillas simples ('...'). El mismo discurso puede hacerse con respecto al escenario 15, que no casualmente se titula *The statement*, “la declaración”; también en este caso hay un juego de preguntas y respuestas que produce una participación directa de las entidades enunciantes: el escenario, más que *contar* un interrogatorio, acaba *siendo* el interrogatorio.

Hay que subrayar que en ambos casos el intercambio comunicativo corresponde de hecho a un acto lingüístico conativo ⁵⁵, es decir cuyo fin es que el destinatario ejecute o satisfaga una petición del emisor, modificando su comportamiento. Las entidades enunciantes se enfrentan a partir de una jerarquía de poder, basada en la imposición de un orden y una obligación a contestar. Pues es interesante notar como en estos casos el intercambio comunicativo entre entidades enunciantes es siempre un intercambio forzado por una forma dialógica extrema, más cerca justamente a un interrogatorio que no a un diálogo. Como si para recuperar la noción de conflicto dramático, el diálogo no tuviera más remedio que forzarse a sí mismo.

2. Rasgos de monólogo

La presencia del monólogo *strictu sensu* -es decir la condición en que la exposición de la

⁵⁵ Según la definición clásica de Jakobson [1966].

fábula compete a una y una sola entidad enunciante que monopoliza la entera situación enunciativa-es limitada al escenario 10, *Kinda Funny*. Aquí, la entidad enunciante utiliza frecuentemente la expresión «y’know», “sabes, sabéis”, para dirigirse a uno o más interlocutores, de los cuales no se espera una respuesta. Dichos interlocutores podrían ser otras entidades enunciantes, pero también directamente los espectadores: en este caso el escenario 10 afirmaría contundentemente su tendencia hacia la inclusión del receptor en el discurso, subrayando por tanto la importancia de modelar un receptor implícito que se acostumbre a intervenir en el continuo *proceso de re-contextualización* a que la obra se entrega.

Efectivamente es ésta la forma monológica típica del *storytelling*: la entidad enunciante se inscribe también entre los destinatarios del mensaje, a través del uso de la primera persona plural - «we learn how he is...»⁵⁶; y no renuncia a expresar su propia opinión: «I guess it’s a kinda bittersweet»⁵⁷; entra y sale de la historia que está contando, ya que, aunque empiece de una posición externa a la fábula, de vez en cuando parece dar voz directamente a sus protagonistas: «and there’s the moment of realization: ‘Oh God: it’s my very own son’»⁵⁸.

Rasgos de monólogo se encuentran también en el escenario 1, *All messages deleted*, que se constituye de una serie de soliloquios; y también en este caso los locutores no esperan una respuesta inmediata -son conscientes que el mensaje se está grabando en un contestador automático- por parte del destinatario. De hecho, estos monólogos no quieren tanto vehicular una información, ya que se limitan a ofrecer motivos que serán desarrollados en el curso de los escenarios siguientes; más bien *son ellos mismos*, o mejor dicho el conjunto de ellos, la información principal. La fragmentación del discurso en breves monólogos que no entran en relación entre ellos es paradigmática en el momento de considerar la fragmentación de Anne en diferentes puntos de vista.

Pero hay una diferencia fundamental entre el uso del monólogo en los dos escenarios mencionados. En el escenario 1 los monólogos se dirigen a un destinatario interno a la situación dramática, es decir un destinatario que no es ni una entidad enunciante, ni directamente el

⁵⁶ Crimp, 2005 : 246. || «Ens assabentem que ell de fet és» [Crimp, 2005b : 46].

⁵⁷ *Ibidem* : 245. || «Suposo que és com amarg» [Crimp, 2005b : 45].

⁵⁸ *Ibidem* : 245. || «Oh Déu meu: és el meu propi fill» [Crimp, 2005b : 45].

espectador; estos monólogos están justificados en la medida en que adquiere credibilidad el hecho que alguien esté escuchando los mensajes del contestador automático de Anne, amenazando -como hemos visto- con hacer de ella un personaje concreto.

En el escenario 10, de contra, el monólogo constituye la exposición de la fábula, y mantiene, con su carácter épico, la distancia entre situación enunciativa y relato. La entidad enunciante puede por tanto estar hablando a otra entidad enunciante, o directamente al espectador. El monólogo, liberando aquí su potencial lírico, se convierte en una forma híbrida entre diálogo con el público y ejercicio de la memoria o de la fantasía: la narración al tiempo presente puede generar dudas sobre la posibilidad que la entidad enunciante exponga hechos a los cuales ya ha asistido; o que se están produciendo en el momento en que son contados; o que se están inventando en el momento en que son relatados. La hibridez de esta forma coincide con su necesidad: en el momento en que desaparece la mediación del personaje, el camino más natural para que el mensaje llegue a su destino es la predisposición del performer a dirigirse directamente al espectador.

3. Repetición y bifurcación de la línea discursiva

La tendencia hacia una forma híbrida se presenta también en el momento en que el ritmo del diálogo globalizado deja sitio, por así decir, a un “diálogo entre monólogos”. En dos casos, en el escenario 7 y en el escenario 16, se produce un fenómeno de repetición de réplicas, en variantes lingüísticas diferentes; la traducción simultánea produce como efecto la bifurcación del discurso en dos líneas discursivas que proceden paralelas.

En el escenario 7, *«each speech is first spoken in an African or Eastern European language. An English translation immediatly follows»*⁵⁹. Aquí la repetición constituida por la traducción al inglés permite de hecho la comprensión del sentido; la línea discursiva original acaba siendo casi

⁵⁹ *Ibidem* : 234. II «Cada rèplica es diu primer en una llengua africana o de l'Europa de l'est. La traducció al català la segueix immediatament» [Crimp, 2005b : 36].

una línea musical, basada en la eufonía (o cacofonía) que un idioma desconocido provoca a la escucha. De todas formas, la particular naturaleza del texto, que parodia la forma del anuncio publicitario, hace que la repetición se pueda interpretar también como una broma sobre el lenguaje televisivo y el del *advertisement*, cuyos códigos y tiempos el espectador bien conoce. Aquí, en vez de un mensaje extremadamente concentrado como es el la publicidad, el flujo informativo aparece continuamente fragmentado, y su contenido distorsionado grotescamente -«no one in the Anny lies cheats or steals»⁶⁰- de manera que la repetición puede servir también para que el espectador tenga el tiempo de asimilar el tono irónico y gozar del chiste. De otra parte, este juego con la adicción del espectador a los códigos de la comunicación televisiva asume también una finalidad de crítica, en la confrontación entre el inglés y el idioma africano o europeo del este: el avance paralelo del discurso es también el avance paralelo de un modelo económico que ya actúa en el mismo modo en el primer mundo como en el segundo o en el tercero, donde el proceso de colonización sigue adelante, ahora por medio de la invasión de las estrategias de marketing.

En el escenario 16, en cambio, se indica explícitamente la presencia de un *principal speaker* y un *translator*. Aquí la réplica “original” es pronunciada antes en inglés, y sólo después las palabras son traducidas «*dispassionately into a African, South American or Eastern European language*»⁶¹. La repetición de las réplicas es aquí totalmente inútil, hasta molesta, a nivel de contribución informativa, ya que se supone que el idioma en que se efectuará la traducción no sea de uso común para el público (por lo menos el público inglés). En realidad lo que pasa en esta segunda línea es que el discurso se quita de encima la responsabilidad de hacer que el sentido fluya, para otorgar más importancia al avance rítmico de las voces: en la repetición actúa el juego fonético, la palabra ya ha sido interpretada y se presenta ahora como puro sonido, ritmo musical. Y no solamente esto: a medida que el discurso avanza, y el espectador se acostumbra al sonido de la lengua desconocida, la repetición asume también un valor enfático, que tiende hacia lo cómico en el momento en que el

⁶⁰ *Ibidem* : 236. || «Ningú a l’Anny menteix enganya o roba» [Crimp, 2005b : 38].

⁶¹ *Ibidem* : 269. || «Sense cap mena d’emoció a una llengua africana, sud-americana o de l’Europa de l’est» [Crimp, 2005b : 64].

significado de los enunciados roza el absurdo -«Anne could change the world... / - [translation] / - ... and animal sufferring... / - [translation] / - ... and human sufferring... / - [translation] / - ... and learn to fly helicopters / - [translation]»⁶²; un efecto grotesco, que se vuelve evidente y se amplifica con la aparición de la música de un violín gitano como acompañamiento, hacia el final del escenario.

En dos casos, en los escenarios 16 y 17, nos encontramos con dos líneas del discurso que avanzan simultáneamente. En el escenario 16 este cambio de ritmo de la enunciación es precedido por una acotación: «*music intensifies. The speakers divide, creating two simultaneous strands, each strand impassively translated into a different language*»⁶³. Después de algunas réplicas, la bifurcación presenta también el fenómeno de la repetición, que se produce ahora a dos niveles: repetición *semántica*, por medio de la traducción, y repetición *fonética*, por medio del desfase, entre primera y segunda línea, del tiempo de la enunciación de la misma réplica. Las dos líneas acaban siendo una la copia de la otra, y la extrema proximidad entre original y copia provoca una suerte de efecto de extrañamiento.

En el escenario 17 en dos ocasiones el discurso se divide en dos líneas simultáneas sin aviso previo de una acotación. Las entidades enunciantes disputan sobre el significado y el uso de un término (“*spittoon*” en el primer caso, “*fresh*” en el segundo) que está siendo utilizado al mismo tiempo en la otra línea discursiva. Paradójicamente pero, lejos de aclarar el significado buscado de las palabras, la bifurcación del discurso pone en peligro la comprensión del mismo, al espectador tendrá que elegir la línea discursiva hacia la cual dirigir su atención. El efecto generado será una polifonía de voces que juega con el caos de las superposiciones: la línea que el espectador decidirá no seguir acabará siendo para él una suerte de ruido de fondo.

Si de un lado se produce aquí con-fusión desde el punto de vista de la comprensión de la

⁶² *Ibidem* : 274. || «- L’Anne podria canviar el món... / - [traducció] / - ...acabar amb el patiment dels animals... / - [traducció] / - ...acabar amb el patiment humà... / - [traducció] / - ...i aprendre a pilotar helicòpters. / - [traducció]» [Crimp, 2005b : 69].

⁶³ *Ibidem* : 275. || «La música s’intensifica. Els oradors es divideixen, creant dues línies simultànies, cada línia traduïda de forma impassible a una llengua diferent» [Crimp, 2005b : 70].

información, de otro lado es verdad que nos estamos acercando más a un contexto asimilable al de la realidad cotidiana, en la cual es difícil que el receptor de un mensaje sea sometido a un estímulo informativo único y inequívoco. En una entrevista con Alex Sierz, Crimp comentaba así el uso de la superposición simultánea de líneas discursivas en *The treatment*: «I particularly enjoy it when I hear it in a foreign language. It's like music. It's tremendous. Just for a moment not to be able to hear individual conversation, but the mixture of conversations... The event onstage is brought about by language. But the language itself doesn't need to be understood. The truth of the scene is elsewhere» [Crimp, en Sierz, 2006 : 99]. Crimp subraya por tanto como la pérdida por parte del lenguaje de claridad semántica se compensa por la adquisición de musicalidad fonética; pero sobre todo es significativo que el autor admita utilizar el lenguaje de manera que éste no tenga la necesidad de ser comprendido. Cuando Crimp afirma que «la realidad de la escena está en otro lugar», significa que el discurso, por lo menos en este momento, no quiere forzar al espectador a cumplir una operación de interpretación, de decodificación semántica; al contrario, invita al espectador a una pura fruición del contexto en que el lenguaje es ahora una parte *no significativa* y *no significante*; desplaza así la atención del contexto lingüístico al contexto performativo, a que el texto se abre en el momento en que otorga más importancia a sus prerrogativas fonéticas que a las semánticas.

4. Citación y asociación libre

En el escenario 6, en cinco ocasiones la acotación «*silence. In the silence:*» interrumpe el intercambio comunicativo entre entidades enunciantes; aparecen así descripciones de Anne que presentan rasgos de citación: encerradas entre comillas, espaciadas a la extrema derecha de la página, no son precedidas por un guión. No son voces que nacen en la situación enunciativa, sino voces *en el acto de entrar* en la situación enunciativa; más de sus contenidos informativos,

fundamental se revela el acto mismo de la interferencia, la modificación improvisada e inesperada del ritmo del discurso.

En cuanto citaciones, contribuyen a alimentar la heterogeneidad discursiva: aunque no provengan de una fuente externa a la obra -como en el caso de la citación del *Hamlet* del escenario 5- presuponen la presencia de un contexto ajeno a la situación enunciativa. El hecho que esta fuente sea desconocida (¿una grabación anterior?; ¿una entrevista en directo?; ¿recuerdos que vuelven a la memoria?) sigue añadiendo incertidumbre a la percepción del receptor.

Un caso particular de citación se halla en el escenario 11, donde, introducida por la misma acotación («*silence. In the silence:*»), aparecen secuencias de palabras, tampoco precedidas por el guión, ordenadas en cinco series de veinte términos cada una, y estructuradas en una sucesión sustantivo – adjetivo – sustantivo – verbo. La asociación libre de palabras (que puede remitir a la poesía futurista y dadaísta, o a algunas experiencias del arte conceptual) no sigue reglas sintácticas; de todas formas la combinación de los términos puede no aparecer del todo casual, y ofrecer ocasiones de reflexión: fijémonos por ejemplo en la sucesión *money - stupid* ⁶⁴, o *woman - to abuse* ⁶⁵.

Hay que añadir que las palabras parecen proceder del mismo contexto en que se encuentran las entidades enunciantes, ya que las series de palabras formarían parte de la instalación-performance de la artista Anne, a la cual las entidades enunciantes estarían asistiendo, connotándose como visitantes de una galería o críticos de arte. Pues si consideramos que las secuencias de palabras están siendo escuchadas por las entidades enunciantes -por esta razón es necesario su silencio- al mismo tiempo que por el espectador, esto significa que la fábula se está presentando ya no por medio de un relato de las entidades enunciantes, sino directamente delante del espectador. Demostrando una vez más que a lo largo de la obra la situación enunciativa y el relato juegan con hacerse cargo o menos de la fábula, convirtiéndola en una aparición fantasmagórica, que -como veremos en el capítulo sucesivo- se muestra y se esconde alternativamente al receptor.

⁶⁴ *Ibidem* : 252. || «Diners - estúpido» [Crimp, 2005b : 51].

⁶⁵ *Ibidem* : 256. || «Dona - abús» [Crimp, 2005b : 54].

V. *ATTEMPTS ON HER LIFE* Y CRISIS DE LA FÁBULA

Si consideramos la fábula «esquema fundamental de la narración, la lógica de las acciones y la sintaxis de los personajes, el curso de los acontecimientos ordenado temporalmente» [Eco, 1981 : 146], *Attempts on her life* se presenta como un texto extremadamente problemático, ya que difícilmente podrá ser resuelta una identificación de una fábula bajo esta acepción. Por otra parte, el hecho de que la fábula escape a nuestro control, no implica que haya desaparecido del todo, o quizás perdido su importancia: su ausencia, o mejor dicho, su *acto de desaparición*, todavía juega un papel fundamental en el proceso de creación y en el de interpretación de la obra.

Consideremos la definición propuesta por Lessing, según la cual «toda invención con que el poeta vincula una determinada intención le llama fábula» [Lessing, 1990 : 243]; en este sentido la fábula es meramente el producto de un acto creativo, que se realiza conforme a un proyecto del autor. Pues toda obra presentará necesariamente una fábula por el puro hecho de ser la concreción de dicho acto creativo. Es decir: si una obra existe, es porque tiene algo que contar; si el creador le ha dado una forma, esta forma es forma de un contenido.

Hace un siglo, esta definición podía leerse como la posibilidad del drama absoluto, su certificación de existencia y reconocimiento como objeto, la prueba de su autonomía con respecto a “lo otro”, y por tanto al autor, ya que «en el drama el dramaturgo está ausente. (...) Sólo en su conjunto pertenece el drama a su autor, sin que esa relación constituya un elemento esencial de su condición de obra» [Szondi, 1994 : 19]. En la contemporaneidad, la misma definición acaba siendo el último asidero al cual la fábula se aferra para no desaparecer: más allá de su contenido informativo, la fábula es un acto comunicativo a través del cual el autor tiene intención de comunicar algo. Quizás el contenido informativo de este acto comunicativo ya no sea reconstruible, descifrable, quizás no haya contenido informativo, sino información sin contenido; quizás sea el mismo acto comunicativo la información en sí. Desde este punto de vista, podríamos afirmar que la

fábula de *Attempts on her life* consistiría pues en la propuesta por parte de Martin Crimp de presentar un número indeterminado de locutores que, situados en un tiempo y en un lugar indeterminados, hablan de un sujeto también indeterminado. Pero si lo que nos interesa es el contenido informativo de la fábula, parafraseando a Lessing tendremos que admitir que «no es de estas fábulas de las que vamos a hablar aquí» [Lessing, 1990 : 243].

Conforme a la desestructuración que la forma dramática ha sufrido durante el último siglo, y que se agudiza en la contemporaneidad, sendas definiciones citadas se demuestran abundantemente insuficientes para comprender “de qué habla” una obra como la de Crimp. Ahí donde el esquema de la narración se deshace, la sintaxis de los personajes no subsiste, y la lógica de la acción se atrofia a un acto puramente enunciativo, también el contenido informativo de la fábula se desliza, buscando su sitio en el interior del acto enunciativo mismo. Resulta claro que en *Attempts on her life* el primer nivel de la fábula, la situación enunciativa, no presenta casi contenido informativo, mientras que éste se encuentra abundantemente en el relato de las entidades enunciantes; sólo ahora, en este segundo nivel de la fábula, es posible encontrar rasgos de esquemas narrativos, de sintaxis de personajes y de acción. Este descenso de la fábula a un segundo nivel se pone como un paso fundamental en el alejamiento de la obra de Crimp de los cánones del drama clásico.

El drama canónico, tal como Szondi lo define, es absoluto y primario precisamente porque la fábula es primaria, « la acción que expone, al igual que cada una de sus réplicas, es “original” y adquiere realidad a medida que surge» [Szondi, 1994 : 20]. Si «el drama ignora la cita y la variación», la fábula está siempre en primer plano, es *representable*; pero si el drama, como en nuestro caso, *es él mismo* una cita, el contenido informativo de la fábula se verterá automáticamente en la cita; tendremos pues dos niveles de fábula, uno como “acto citacional”, y otro como “información citada”. Pero, siendo información citada, este segundo nivel de la fábula no es directamente accesible al receptor: no es *mostrado*, sino que es *contado* al espectador.

De la misma manera que las entidades enunciantes se podían considerar “personajes

invisibles”, la situación enunciativa de la que son protagonistas puede ser considerada una “fábula invisible”. Esto se debe básicamente a la indeterminación del contexto en que las entidades enunciantes se ubican; en primer lugar porque ellas mismas no permiten ser identificadas, escondidas detrás del anonimato y sobre todo detrás de la imposibilidad (o, como hemos visto, la posibilidad extrema, que equivale a una imposibilidad) de determinarse como sujetos; en segundo lugar porque la situación enunciativa no está anclada a una situación temporal y espacial reconocible, no *representable*. Como se ha visto, las entidades enunciantes se hacen sujetos en el cuerpo del performer, y la situación enunciativa en el acto de la puesta en escena; aquí no habrá nada que representar, mientras que todo podrá ser presentado a través del relato de las entidades enunciantes.

Pero también en este segundo nivel, la fábula sigue presentándose problemáticamente; a primera vista lo que acomuna los diecisiete escenarios es la posibilidad de que se esté contando algo sobre Anne, haciendo así de Anne aparentemente el sujeto alrededor del cual convergen los restos de una fábula hecha pedazos. Pero si Anne también rechaza para sí la noción de personaje y de sujeto -requisito mínimo para ser el sujeto de la fábula- también aquel elemento que parecía ofrecer coherencia a los relatos de las entidades enunciantes acaba desapareciendo. La fábula no sólo se fragmenta en una serie de *tentativas de fábula*, sino que no es posible saber sobre quién estas tentativas proporcionarán informaciones. De hecho no hay *una* “historia de Anne”, ni es posible reconstruir una cadena de acontecimientos que le respeten: ya estamos muy lejos de aquella estructura de la fábula del drama canónico, que «nos obliga a respetar el orden cronológico y la lógica de los acontecimientos» [Pavis, 1998 : 197]. Veremos ahora más específicamente por qué, empezando por detectar cómo se ha deshecho la que Eco definía la “lógica de la acción”.

Nos resultará útil operar sobre el texto adhiriendo al método de análisis que Sarrazac elabora a partir de Michel Vinaver, distinguiendo entre tres niveles de la acción: una *acción de conjunto* («una acció, primer projectada [que] s’inicia al principi de la peça i trobarà el seu acabament al

final»); una *acció del detall* («pot ser l'acte, l'escena, la seqüència»); y una *acció molecular* («tal com es manifesta rèplica rere rèplica, o simplement a mesura que avança el text») [Sarrazac, 2009 : 27 - 28].

Bajo esta perspectiva, la estructura del drama hasta la contemporaneidad podía ser básicamente reconducida a una estructura a árbol: «en una obra clàssica, l'esquema de l'acció pot representar-se mitjançant una estructura en forma d'arbre, perquè les accions moleculars permeten construir les accions de detall que, per si mateixes, convergexen cap a l'acció de conjunt» [Sarrazac, 2009 : 28]. Fundamento de la estructura arbórea, el concepto de ramificación (binaria, triádica, múltiple) conlleva la idea de una línea principal de origen (el tronco) de la cual se desarrollan ramificaciones secundarias, terciarias, y así sucesivamente, hasta la más sutil extremidad del ramo más alto, o de la raíz más honda. Es un proceso que remite a la tradición clásica estructuralista, que ha hecho de ello el modelo heurístico más difuso y más manejable, ya que el proceso de ramificación de un lado mantiene la coherencia lógica del método operativo, garantizada por la posibilidad de determinar las relaciones entre las partes; de otro lado proporciona un proceso de análisis idealmente ilimitado, ya que es fácilmente intuible que «se puede descender a estructuras cada vez más profundas, *siempre que sea operativamente necesario*» [Eco, 1974 : 337], considerando que la estructura más honda es aquella donde el análisis decide acabar. Pero una atenta observación de las relaciones de dependencia entre las partes de *Attempts on her life* demostrará que este tipo de estructura no siempre es aplicable a nuestro caso.

Sarrazac sostiene que «allò que el drama modern i contemporani duu a terme, sota diverses formes, no és necessàriament la supressió de l'acció de conjunt, sinó principalment la desconexió entre aquests tres nivells [del conjunt, del detall, molecular]» [Sarrazac, 2009 : 28]. A nivel de acción molecular, hay que considerar que todas las réplicas son en primer lugar actos enunciativos que *relatan*, pero no *suportan*, no acompañan una acción. En esta constelación de actos enunciativos desvinculados de la acción, el discurso puede cambiar de dirección en cualquier momento, haciendo consecuentemente que el contexto de la acción relatada mute repentinamente y

rápidamente de un lugar a otro, de un tiempo a otro. Exactamente como ocurre en el género narrativo, donde una sola palabra puede producir cambios cronológicos y espaciales abismales, aquí tampoco esto supone un problema de coherencia: al relato, a la imaginación, todo está permitido.

Sin embargo, hemos precedentemente constatado como se produzcan estados de excepción en que el intercambio comunicativo se acerca a la forma de un diálogo entre personajes, y el drama recupera fugazmente rasgos de absoluto. Eso significa que a nivel de acción del detalle, del escenario considerado separadamente, la coherencia del personaje es capaz de mantenerse, y de la misma manera la coherencia de la fábula. De hecho la definición de *scenario* ya marca una cierta voluntad de emancipación con respecto a la división clásica en escenas y actos -por otra parte ya utilizada abundantemente por Crimp en las obras antecedentes- orientándose ahora hacia una idea de mayor autonomía de las partes. Expulsada de la acción de conjunto, es aquí que la fábula puede volver a afirmarse en su unidad e integridad: en la autonomía de cada parte.

Nos encontramos pues delante de un caso de ambigüedad: de un lado la fábula es constantemente enunciada, relatada, de otro lado no renuncia de vez en cuando a mostrarse; la frontera entre estos dos estados tampoco está clara y definida. La fábula parece haberse convertido en un magma que se comporta como una masa viscosa, inestable como un líquido, que sin embargo presenta a veces fenómenos de condensación.

A nivel de acción del detalle, los diecisiete *scenario* no presentan relaciones de dependencia basadas en un principio de causalidad, es decir que no es posible encontrar el motivo de que un *scenario* esté situado antes o después de otro: no existe aparentemente un proyecto global común a todos los *scenario*, asimilable a una acción de conjunto. También la hipótesis que esta acción de conjunto sea el mero “poder hablar de Anne”, una vez averiguado que no es siempre el mismo sujeto el de que se habla, ya no subsiste: la ausencia del personaje se refleja en la ausencia de la acción vinculada al personaje. Así como Anne no se podía considerar un personaje sino varios personajes, ya no habrá una acción de conjunto sino un *conjunto de acciones*.

Pero resuelto un problema, nos encontramos con otro: una vez más se verifican estados de excepción; este conjunto de acciones, aunque no participe de un proyecto global dotado de coherencia desde el punto de vista de la fábula, sigue presentando muchos puntos de contacto que justifican la forma del conjunto. También en este caso estamos delante de una forma ambigua, ya que la posibilidad de individuar relaciones entre los escenarios se niega y se afirma, mutando además constantemente la naturaleza de dichas relaciones. Del primer caso de ambigüedad ya nos hemos ocupado en el capítulo anterior, con respecto a la crisis del personaje; tarea de este capítulo será analizar esta segunda forma de ambigüedad, tratando de individuar cuándo y cómo se presentan puntos de contacto entre los escenarios, y de qué naturaleza son estas relaciones que aunque no garanticen la organicidad de la obra, crean conexiones entre sus partes.

La división en escenarios coloca la obra en la óptica de la “escritura del fragmento”; en oposición a la organicidad del drama, como afirman Lescot e Ryngaert, «el fragment indueix (...) la pluralitat, la ruptura, la multiplicació del punt de vista, l’heterogeneïtat» [Sarrazac, 2009 : 81]. La posibilidad de recuperar la coherencia de la fábula a partir de esta dis-organicidad remite por tanto a la necesidad de recoser y juntar los fragmentos en la perspectiva de un proyecto que se vincula a la autonomía de la obra y -en el sentido de Lessing- al acto creativo, al proyecto del autor. Precisamente con este fin Sarrazac introduce la noción de “rapsodo”, el que mantiene los hilos (y ata los cabos) del discurso: el sujeto rapsódico trabaja la fragmentación por medio del montaje, cose las acciones en la perspectiva de ensamblar un discurso coherente; en definitiva «d’una manera més o menys visible, agença, munta els elements d’allò que és material per erigir-ho en tema» [Sarrazac, 2009 : 75].

Si consideramos pues el aspecto temático, lo que acomuna los diecisiete escenarios es el hecho que todos encaran el problema de la reconstrucción de la identidad de una indeterminada entidad femenina. Se presenta a Anne bajo una multiplicidad de puntos de vista: hija, amante, madre, artista, terrorista, víctima de la guerra. Sin embargo, como se ha visto, los tentativos de pensar a ella

como una unidad-personaje están destinados a fracasar, poniendo así en duda la capacidad de Anne de constituir un principio unificador. Entonces el leitmotiv de la obra acabará siendo esta misma imposibilidad de determinar la identidad de Anne, este mismo fracaso de los intentos, y por tanto el concepto mismo de *tentativa*. El título de hecho puede constituir de alguna manera aquel principio organizador que buscábamos, el punto hacia lo cual convergen las líneas de interpretación de la obra ⁶⁶. Pero, ¿con qué derecho podríamos definir el título un principio *organizador*?

Como se ha precedentemente subrayado, la sucesión de los escenarios no respecta un criterio de linealidad cronológica (cada escenario no acaece después del precedente y no prepara al sucesivo); ni un criterio de causalidad (uno escenario no representa una posible evolución de otro, ni genera la posibilidad de que otro se realice); los diecisiete escenarios serían más bien un conjunto de variaciones sobre un tema, variaciones que presentan ocasionalmente características comunes y puntos de contacto. Es interesante descubrir a qué modelo organizador sería posible reconducir la forma de *Attempts on her life*. Antes que todo, pero, tendremos que enfrentarnos al problema del escenario 1, que representa en esta perspectiva un primero y crucial nudo de la cuestión, sobre el cual merece la pena desarrollar una reflexión.

1. El problema del primer escenario: ¿un prólogo?

El escenario 1 se constituye de once mensajes, grabados supuestamente en el arco de un día (desde las 8.53 de un lunes por la mañana hasta las 12.19 del martes), que diferentes personas han dejado en el contestador automático de Anne. En algunos casos estas voces tienen una identidad reconocible, y revelan su relación con la destinataria de los mensajes, como en el cuarto y octavo

⁶⁶ El mismo discurso es válido también para los escenarios, ya que el título sigue siendo aquí un elemento importante para la interpretación del fragmento: puede ser extremadamente claro en resumir el contenido principal (*All messages deleted*; *The statement*; *Particle Physics*; *Communicating with Aliens*); puede indicar una temática, bajo la perspectiva de la cual el escenario se ha de interpretar (*Tragedy of Love and Ideology*; *Faith in Ourselves*; *The Camera Loves You*; *The Threat of International Terrorism* TM; *Pornó*); puede indicar el sujeto del discurso (*The Occupier*; *Mum and Dad*; *The New Anny*; *The Girl Next Door*); puede jugar con el contenido del escenario ofreciendo una opinión subjetiva de la entidad enunciante (*Kinda Funny*; *Strangely!*), o eligiendo no subministrar informaciones explícitas sobre el contenido (*Untitled (100 Words)*; *Previously Frozen*).

mensaje, en los cuales es la madre de Anne a hablar, o en el quinto, dejado por cierta Sally, de la cual Anne habría comprado un coche. En otros casos en cambio no conocemos el emisor del mensaje, pero queda claro que no cambia el destinatario.

Anne, aunque no aparezca, actúa por primera y única vez a lo largo de la obra. El hecho que se esté escuchando su contestador, el hecho que entre en juego una situación tan concreta, conlleva la existencia de Anne, y eso, como ya se ha dicho, representa una fuerte contradicción en el momento de tomar una posición con respecto a la posibilidad o menos de hacer de ella un personaje. Katie Mitchell, en la época de la puesta en escena de la versión italiana *Tracce di Anne*, comentaba de este modo:

I had a problem with the first scenario, *All messages deleted*, because I thought it implied that Anne was a single composite figure, and, coming so early in the play, it planted this erroneous idea into the mind of the audience, although the rest of the piece went against it. This scenario can have the effect of implying that there is one person with one answer machine who is getting these messages. Martin had no objection to removing it. [Mitchell, en Sierz, 2006 : 198]

Este problema al nivel del personaje conlleva otro al nivel de la fábula, extremadamente relevante para la estructura del texto. El contenido de los mensajes dejados en el contestador anuncia de antemano los escenarios sucesivos, poniendo en crisis nuestro discurso de antes: la imagen de Anne como viajera, terrorista, consumidora, artista, así como su papel de hija o de amante de un hombre de negocios salen a la luz en este primer escenario como una suerte de micro-prólogos. De manera inequívoca el primer mensaje del contestador preanuncia el escenario 2; el segundo mensaje, el escenario 3; el cuarto y el séptimo mensajes, el escenario 6; el quinto mensaje, el escenario 7; el noveno mensaje, el escenario 11; el décimo mensaje, el escenario 16. Bajo el punto de vista de la estructura de la obra, este tipo de relaciones de dependencia se podría sintetizar en una estructura de tipo pivotante: el primer escenario constituiría el pivote, el fulcro central, del cual nacen y se irradian varios ramos, los otros escenarios. Analizaremos ahora específicamente esta hipótesis.

Más allá del contenido temático de los mensajes, el mecanismo de preparación a los escenarios sucesivos pasa también por la aparición de elementos lexicales (precisas palabras, locuciones) y fonéticos (como el uso de un determinado idioma o inflexión lingüística). Estos elementos, en el momento en que vuelven a presentarse a lo largo de la obra, se determinan como citas, y acaban creando una relación directa entre el contexto de procedencia del mensaje en el escenario 1, y el escenario en que vuelven a presentarse. Algunos ejemplos:

- la ciudad de *Viena* (primer mensaje) es citada en el escenario 17; *Praga* en el escenario 2 y en el escenario 17, como imágenes símbolos de la ciudad europea.
- la imagen del *árbol* (segundo mensaje) vuelve a aparecer en el escenario 3, en que se dice, tal como anticipaba el mensaje del contestador, que los árboles tienen nombre tal y cual las personas; pero la palabra *árbol* aparece también en la lista de las ciento palabras del escenario 11.
- el posible uso de la *lengua checa* (tercer mensaje) se conecta al posible uso de una lengua del Este de Europa en los escenarios 7 y 16.
- las figuras de la *madre* y del *padre* (cuarto y séptimo mensaje) vuelven en el escenario 3, víctimas de una guerra que ha borrado todo respeto hacia los vínculos y los valores familiares; en el escenario 4 se habla de una madre cuyo hijo vive en Canadá; en el escenario 6 y en el escenario 9 se hace continuamente referencia a los padres de Anne; en el escenario 10 aparece la madre del compañero de Anne; en el escenario 12 la madre es objeto de insultos y maldiciones; en el escenario 14 es Anne quien asume el epíteto de madre; en el escenario 17 se habla de un hijo que asesina la madre.
- el *vehículo* (quinto mensaje) es conducido por una mujer sin nombre en el escenario 12; un automóvil es mencionado también en el escenario 9 como accesorio de la Barbie; además en el escenario 7 Anny es el nombre de un coche, una hipótesis anunciada en el escenario 6 y

luego confirmada en el escenario 14.

- en el sexto mensaje Anne recibe una amenaza de *muerte*; en el escenario 12 Annushka es el nombre de la niña muerta; en general la idea de la muerte (también presente en el undécimo mensaje) vuelve cada vez que son mencionados las tentativas de suicidio de Anne, en el escenario 6; hay una referencia a la muerte en los escenario 3, en que se habla de cadáveres; en el 16 («the shattered skulls of the dead»⁶⁷; «risen on the third day from the dead»⁶⁸), en el 17 («something inside of her has died»⁶⁹); *muerte* es también una de las cien palabras del escenario 11.

- la *fotografía* (séptimo mensaje) forma parte de los recuerdos de Anne en el escenario 6, y más adelante, en el mismo escenario, en unas fotografías tienen que salir los objetivos y víctimas de la Anne terrorista; en el escenario 13 se habla de «misterious rays which make her invisible in photographs»⁷⁰; en el escenario 16, de fotografías pornográficas.

- la bendición *de Dios* (séptimo mensaje) se presenta otra vez en el escenario 9; pero *Dios* vuelve también en el escenario 10 en la expresión «Oh God!», y en el mote: «Man is free before God»⁷¹; además que en el escenario 14: «She is the god of war»⁷².

- los adjetivos *emotivo*, *oportuno*, *angustioso*, *divertido*, *sexy*, *serio*, *agradable*, *clarificador*, *críptico*, *oscuro* (noveno mensaje) describen en el escenario 11 el trabajo de Anne. El adjetivo *sexy* vuelve también en el escenario 5, como un juego de palabra entre *sixth*, “sexto”, y *sexiest*, “lo más sexy”: «We have to go for the sexiest scenario»⁷³.

- la hipótesis que Anne esté tratando de enviar un *grito de ayuda* (undécimo mensaje) es proporcionada en el escenario 6 y negada en el escenario 11.

Tomando como punto de partida este breve análisis, podríamos ya formular algunas

⁶⁷ Crimp, 2005 : 275. || «Les calaveres fetes miques dels morts» [Crimp, 2005b : 70].

⁶⁸ *Ibidem* : 277. || «Ha ressuscitat el tercer dia d'entre els morts... » [Crimp, 2005b : 72].

⁶⁹ *Ibidem* : 278. || «Alguna cosa, alguna cosa dins seu ha mort» [Crimp, 2005b : 73].

⁷⁰ *Ibidem* : 262. || «Raigs misteriosos que la tornen invisible a les fotografies» [Crimp, 2005b : 59].

⁷¹ *Ibidem* : 246. || «L'Home és lliure davant de Déu» [Crimp, 2005b : 46].

⁷² *Ibidem* : 265. || «Ella és el déu de la guerra» [Crimp, 2005b : 62].

⁷³ *Ibidem* : 224. || «Necessitem buscar / l'argument més sexi» [Crimp, 2005b : 28].

consideraciones:

- a) hay *algunos* escenario que pueden ser reconducidos directamente al escenario 1;
- b) pero también hay algunos escenario que no pueden ser reconducidos directamente al escenario 1;
- c) independientemente de establecer relaciones con el escenario 1, los escenario establecen relaciones entre ellos.

Las dos primeras consideraciones hacen que ya no sea factible considerar la hipótesis de reconducir la obra a una estructura pivotante, ya que *no todos* los escenario utilizan el escenario 1 como pivote. La tercera consideración nos sugiere entonces buscar otro modelo válido de estructura, que tenga en cuenta no sólo la naturaleza ramificada de las relaciones entre los escenario, sino también las conexiones “en forma de red” entre ellos. El fenómeno que ocurría entre el primer escenario y los demás también ocurre entre escenario y escenario, por medio de elementos que establecen continuamente relaciones; las fábulas de los diecisiete escenario no dejan pues de mirarse constantemente, pero sin tocarse.

2. El árbol y la red: modelos de relación entre las partes

Para averiguar la causa de esta distancia, intentemos ahora formular algunas hipótesis de identificación de fábulas básicas de los otros dieciséis escenario. Naturalmente nos encontraremos con algunas dificultades: primera, como ya sabemos, la posibilidad de identificar o no un contenido informativo de la fábula.

- Scenario 2: Anne sufre su personal tragedia sentimental, la dificultad de vivir serenamente la relación con su amante, a causa de diferencias ideológicas.

- Scenario 3: Anya vuelve al pueblo donde había vivido su niñez, pero éste ha sido ahora destruido por una guerra civil; Anya encuentra ahí el árbol que lleva su nombre, que había sido plantado el día de su nacimiento.
- Scenario 4: se describen las costumbres cotidianas de una mujer que vive en una sociedad típicamente consumista.
- Scenario 5: descubrimos que Anne tiene una personalidad muy heterogénea.
- Scenario 6: Ann, una chica cualquiera, alegre y amante de los viajes, comprometida con la causa social, después de haberse convertido a la lucha terrorista, intenta suicidarse.
- Scenario 7: un anuncio publicitario presenta un nuevo modelo de automóvil, cuyo nombre es Anny.
- Scenario 8: una mujer ha descubierto una nueva partícula elemental a la cual atribuirá su nombre.
- Scenario 9: informaciones sobre el pasado de Anne están siendo confrontadas con la vida que Anne lleva en su etapa terrorista.
- Scenario 10: un hijo vuelve a casa después de mucho tiempo y presenta a su madre su mujer, Annie, con la cual comparte la vida privada y la lucha armada.
- Scenario 11: en una galería de arte se expone la discutible obra de una artista cuyo nombre es Anne.
- Scenario 12: en un puesto de bloque de una ciudad bombardeada y presidida por militares, se ha parado una mujer que lleva en el asiento posterior de su coche dos bolsas de plástico que contienen los restos de Anny, su hija muerta.
- Scenario 13: una mujer está poseída por entidades extraterrestres.
- Scenario 14: se formulan varias hipótesis sobre la identidad de una chica cualquiera.
- Scenario 15: en una declaración a la policía se describen las costumbres de una mujer procedente de un contexto social bajo, que vive en el campo.
- Scenario 16: entre las posibles actividades que habría podido elegir en la vida, Anne ha

decido dedicarse a la pornografía, para poder mantener el control de la propia imagen y utilizarla en vez de dejar que sea utilizada por otros.

- Scenario 17: se describe el fracaso existencial de una mujer.

Tal y como se puede notar, una fábula puede presentarse de manera más clara (como en el scenario 10); puede ser muy vaga, imprecisa (como en 17); o puede presentar un valor informativo indeterminable, como en los scenario 5 y 14. Pero también ahí donde se pueden encontrar rasgos de una fábula relativamente estructurada, a menudo ésta sigue presentándose como una constelación de puntos de vista, cuyo conjunto no hace otra cosa que reafirmar su heterogeneidad. Pensemos por ejemplo a las coordenadas espacio-temporales; en algunos casos, como en los scenario 2, 3, 4 nos encontramos con una descripción detallada de un lugar: una habitación de hotel, una valle con árboles, la cocina de una casa; también se nombran ciudades, países. Sin embargo estas indicaciones no resultan ser suficientes y el contexto sigue esfumando en la indeterminación, en la ambigüedad: ¿dónde se halla la habitación de hotel? ¿En Firenze, Paris, London, Berlin? Y ¿en qué país se encuentra el valle con árboles devastado por la guerra del scenario 3? Tal vez, ¿en el mismo país en que surge la lucha armada contra una política liberalista, mencionado en el scenario 10? También las referencias temporales se demuestran muy poco útiles en el momento en que intentemos atribuir un tiempo preciso a la acción. ¿Qué elementos, pues, pueden proporcionar coherencia al texto en su globalidad?

Una vez confirmada la imposibilidad de encontrar una unidad estructural de la fábula, hay que volver a la hipótesis que habíamos dejado en suspenso, es decir la posibilidad de encontrar una unidad de tema. Ahora esta hipótesis se presenta más complicada de lo que parecía, precisamente porque se está perfilando una suerte de separación entre tema y fábula: ya no es posible afirmar que el tema se presenta *por medio* de una fábula, sino *no obstante* y quizás *contra* ella. Veamos en qué manera.

Ya hemos considerado que un primer principio de unidad temática entre los escenarios es la referencia a una figura femenina, la entidad-*her* del título. La entidad-*her* es un recurso utilizado para encarar varios argumentos que van presentándose con frecuencia a lo largo de la obra: la guerra; el terrorismo; el papel de la mujer; el poder de las imágenes en la sociedad contemporánea; las contradicciones de un modelo económico basado en el capitalismo; el enfrentamiento entre la cultura occidental y otras culturas, así como el enfrentamiento entre países desarrollados y países en desarrollo.

Estas temáticas aparecen en la obra de manera transversal con respecto a los escenarios, y con una distribución básicamente caótica, mezcladas la una con la otra, soportadas por aquellas repeticiones de elementos lexicales cuya naturaleza hemos definido durante el análisis del escenario 1. A primera vista, son precisamente estas relaciones las que proporcionan la *reconocibilidad* de los núcleos temáticos: percibiendo la repetición de una palabra, automáticamente el receptor percibe la repetición de un tema que alrededor de esta palabra se concreta. Pero no sólo: tal y como ocurría con el escenario 1, estas repeticiones también pueden ser puro juego de alusiones, o una cuestión de ritmo fonético. Es a partir de aquí que la obra ve crecer en sí misma una intrincada red de conexiones de variada naturaleza.

El uso de la palabra *autoridad*, por ejemplo, es suficiente para establecer una relación entre el escenario 2 y el escenario 9: la Anne del escenario 2, que de alguna manera sufría el peso de la *autoridad* de su amante, en el escenario 9 se niega a reconocer la *autoridad* del poder. Este razonamiento tiene algo de coherencia, pone en relación las dos situaciones como si fueran dos momentos consecuentes de la vida de Anne. Tomemos ahora como ejemplo los escenarios 3 y 12: en el uno como en el otro, Anya y Annushka son víctimas de la devastación de la guerra. Existe por tanto una coincidencia temática que une profundamente los dos escenarios, una coincidencia anunciada por la asonancia de los nombres Anya e Annushka, en su distorsión en una forma lingüística que tiene toda la pinta de pertenecer al ámbito de la Europa del Este. La referencia a esta determinada área cultural -la de los países balcánicos, podríamos suponer- pone estos dos nombres

en una relación destacada (privilegiada) en comparación a los nombres que son mencionados en los otros escenarios. Ambas, hemos dicho, son víctimas, pero si Anya es una víctima en sentido moral, Annushka es una víctima en el sentido más concreto de la palabra. Esto nos llevaría a suponer por ejemplo una interpretación de los dos escenarios como si fueran dos evoluciones posibles, dos alternativas, en la vida de Anya/Annushka: sobrevivir o morir a la guerra; subir sus consecuencias psicológicas o sus consecuencias físicas.

Pero esta interpretación entra en contradicción con una serie de elementos que recorren los dos escenarios, y que llevan a pensar que la Anya del escenario 3 no es Annushka, sino la madre de Annushka, la mujer sin nombre del escenario 12. En el escenario 3 Anya cuenta que sus hijos: «were hiding under the bed, they killed them both. First the boy. Then the girl. They set light to my little girl's hair»⁷⁴; además se afirma que «the little children have been disembowelled»⁷⁵, y éste es probablemente el destino que le ha tocado a la Annushka del escenario 12. Esta coincidencia de identidad entre las dos mujeres procede de la coincidencia de afirmaciones que se les puede atribuir: los mismos insultos «you mother-fucking shit-faced murders, (...) you pig-fucking cock-sucking bastards»⁷⁶, que la Anya del escenario 3 suelta delante de la cámara, son soltados por la mujer sin nombre del escenario 12 en el puesto de bloque. También las referencias a los *ciruelos*, a las *flores blancas*, a la presencia de *soldados*, confirman la hipótesis que nos encontramos en el mismo contexto. Pero, entonces, ¿por qué la mujer del escenario 12 no es llamada con el nombre que le correspondería: Anya? La posibilidad que entre los dos escenarios pueda existir una relación de orden cronológico -dos momentos de la vida de Anya- es fuertemente sugerida pero nunca confirmada; el carácter no antinómico de dos informaciones no necesariamente permite una conciliación entre las dos: las informaciones se pueden siempre interpretar como co-incidencias de identidad o como coincidencias accidentales.

Así funciona el proceso de conexión entre las partes, proceso que sigue presentándose de

⁷⁴ *Ibidem* : 218. || «Els van matar a tots dos. Primer el noi. Després la noia. Van encendre els cabells de la meva petita. Encara no sé per què van encendre els cabells de la meva petita. Petaven com un feix d'encenalls» [Crimp, 2005b : 24].

⁷⁵ *Ibidem* : 216. || «Les criatures petites han sigut esbudellades» [Crimp, 2005b : 22].

⁷⁶ *Ibidem* : 219; 257. || «Assassins fills de puta trossos de merda (...). Porcs bords xupa-polles» [Crimp, 2005b : 24; 55].

escenario en escenario por medio del mismo recurso. Poco antes se había hablado de cómo el signo *soldado* contribuye a poner en comunicación escenario 3 y 12; pero el mismo signo interviene también para crear una relación entre escenario 12 y escenario 10: en este último, se habla de un niño cuyo pelo «is clipped real short, y'know - like a real young soldier»⁷⁷; curiosamente, en el escenario 12, «the soldiers crowd round this nameless woman with long grey hair»⁷⁸. En este caso por ejemplo el signo *soldado* y el signo *pelo* se presentan dos veces juntos, pero bajo dos diferentes modalidades: en el escenario 10, los campos semánticos de los dos signos se intersecan: los soldados llevan normalmente el pelo corto, y el pelo corto remite a la imagen típica del soldado; en el escenario 12 los dos signos no comparten áreas de sus campos semánticos: el pelo, largo, es una prerrogativa de la mujer rodeada por los soldados. Los dos signos, *soldado* y *pelo*, parecen compartir el mismo contexto por pura casualidad.

También «the intelligent rockets splash up the concrete like stones dropped into a pool»⁷⁹ del escenario 12 llevan a pensar en la Anne que protesta con su bolso lleno de piedras al borde de una piscina en el escenario 6. ¿Qué relación hay entre aquellas piedras y aquellas piscinas? En el escenario 12 se trata de una imagen puramente metafórica, mientras que la del escenario 6 es una imagen “concreta”, para entenderse en su significado literal. Sin embargo la coincidencia es demasiado evidente: entre todas las metáforas posibles para describir la caída de misiles, se ha elegido ésta, que tampoco es usual; y entre todas las posibilidades que tenía Anne de desarrollar su acto de protesta, ¿por qué quedarse al borde de una piscina con una bolsa llena de piedras?

Otros ejemplos: la palabra *tragedia* que es mencionada en el escenario 3 crea en seguida una relación con el escenario precedente, *Tragedia de amor e ideología*, aunque los dos escenarios -y las tragedias vividas por las dos mujeres- no tienen nada a que ver el uno con el otro. Y por lo que concierne el escenario 3, el hecho de que en un momento dado se explique que Anya se acerca a la

⁷⁷ *Ibidem* : 248. || «Estan tallat realment curts, saps - com un autèntic soldat» [Crimp, 2005b : 48].

⁷⁸ *Ibidem* : 258. || «Els soldats s'amunteguen al voltant d'aquesta dona sense nom amb els cabells llargs i grisos» [Crimp, 2005b : 56].

⁷⁹ *Ibidem* : 260. || «Els míssils intel·ligents esquitxen igual que les pedres llançades en una piscina» [Crimp, 2005b : 58].

cámara, hace pensar en los niños del escenario 10 que levantan la mirada «just staring into the camera»; y por supuesto, todo esto se puede interpretar según lo que el escenario 5 afirma: «the camera loves you». De la misma manera, en el escenario 12 la referencia a las galerías de arte es suficiente a sugerir la ambientación del escenario 11.

Este mecanismo es válido para todos los escenarios: nos hallamos con una constante presencia de elementos significacionales, de *signos*, que más allá de su significado original, literal, extienden su significado y amplían su campo semántico en el momento en que se vuelven a presentar, recontextualizados, en otro escenario. Por *signo* no tenemos que entender solamente elementos lingüísticos lexicales, palabras, sino también locuciones, frases que se condensan como elemento significacional, conjunto de signos que se hace a su vez signo. Otro ejemplo puede ayudarnos a comprender.

La cuestión del valor semántico de una palabra es objeto de discusión en varios escenarios: en el 12 : «Is that a word? / *Pause*. / - Well yes, of course premonitory / is a word»⁸⁰; en el escenario 6: «Ann feels that there is sometimes a problem / with the word “singles”, as it is often misunderstood»⁸¹; en el escenario 9: «as a kind of what’s the word? / - An auditory hallucination? / - Yes»⁸²; en el escenario 11: «the radical *pornography* - if I may use that overused word»⁸³; en el escenario 17: «- It is. It’s like a spittoon. Or what’s that other thing? / - What thing is that? / - That thing. That word. That other word. / - What? For spittoon?»⁸⁴, y poco después el juego se repite: «What about how you define the word ‘fresh’. What the word ‘fresh’ in a phrase like ‘fresh salmon’ actually means»⁸⁵; a todo esto hay que añadir que el título del escenario 11 es precisamente *100 Words*.

⁸⁰ *Ibidem* : 211. || «Què és una paraula? / *Pausa*. / Bé sí, naturalment que premonitòria / és una paraula» [Crimp, 2005b : 17].

⁸¹ *Ibidem* : 233. || «L’Ann sent que a vegades hi ha un problema / amb la paraula “solders”, ja que sovint es malinterpreta [Crimp, 2005b : 36].

⁸² *Ibidem* : 244. || «Quina és la paraula? / Una Hucinació auditiva? / Sí» [Crimp, 2005b : 44].

⁸³ *Ibidem* : 255. || «La radical pornografia - si és que se’m permet utilitzar aquest paraula massa gastada» [Crimp, 2005b : 54].

⁸⁴ *Ibidem* : 281. || «Sí que ho és. És com una pastereta. O quina és l’altra paraula? / - Quina paraula? / - Aquella. Aquella paraula. L’altra paraula. / - Què? En comptes de pastereta?» [Crimp, 2005b : 75].

⁸⁵ *Ibidem* : 284. || «Bé sobre com defineixes la paraula “fresc”. Què vol dir exactament la paraula “fresc” en una expressió com “salmó fresc”» [Crimp, 2005b : 77 - 78].

¿En qué manera aproximarse a una reflexión sobre esta aparición dis-homogénea del problema que concierne la palabra, el lenguaje? El escenario 3 podría quizás proporcionarnos una clave: «All there. All there in her face. / - In Anya's face. We don't need words. She's beyond words. Her mouth, in fact her mouth trembles but no word comes. / - The inadequacy of words. / - The terrifying, yes, inadequacy of words as she stands by a tree covered in delicate white petals»⁸⁶. Este intercambio de réplicas tiene un sentido preciso en el contexto del escenario 3: la destrucción provocada por la guerra es un acontecimiento tan violento que impresiona a Anya; el contraste entre esta imagen violenta del presente y el recuerdo feliz de su niñez, hace que Anya no encuentre palabras para expresar sus sentimientos, llevándola así a reflexionar sobre la inconsistencia de las palabras. Pero si extrapolamos el signo “inconsistencia de las palabras” del contexto del escenario 3, es fácil intuir como toda la obra en su conjunto se puede considerar una reflexión sobre la inconsistencia de las palabras; solo hace falta poner este signo en relación con los otros escenarios, para constatar cómo éste amplía su significado. Todos los ejemplos antes mencionados, todos los signos que tenían a que ver con el problema del lenguaje, pueden ser leídos ahora en esta perspectiva. Pero el signo del escenario 3 no es ni la causa ni el efecto de la presencia de los otros signos; ni es el punto de origen o el punto final de un recorrido hacia la definición de un sentido: cada signo ya tiene un sentido propio en el intercambio de réplicas del que forma parte, así como en el contexto del escenario en que aparece. La relación entre signos de diferentes escenarios se basa pues no en un principio de *producción* del sentido, sino en un principio de *atracción* del sentido: el sentido del signo así como aparece en el escenario 3 ejerce una fuerte influencia en la interpretación de los demás signos, pero esto no significa que sin ellos los demás no tuvieran sentido.

Estos campos de atracción actúan continuamente, y continuamente crean nuevos sentidos, que pueden prescindir de las conexiones ya existentes. Por ejemplo los dos signos “definición de escupidera” y “definición de fresco”, por supuesto tienen a que ver con el signo “inconsistencia de las palabras”, pero más relevante es la relación entre ellos solos, basada puramente en la repetición

⁸⁶ *Ibidem* : 217. || «A la cara de l'Anya. No ens calen paraules. Ella està més enllà de les paraules. La seva boca, de fet la seva boca tremola però no en surten paraules. / - La insuficiència de paraules. / - L'aterridora, sí, insuficiència de paraules mentre ella s'està dreta al costat d'un arbre cobert de delicats pètals blancs» [Crimp, 2005b : 23].

de una fórmula similar, casi fuera la reiteración de un *sketch* cómico. A su vez, instintivamente esta doble reflexión sobre la definición del significado de las palabras en el escenario 17 provoca que se vuelva a considerar el problema que Anne tiene con la definición de la palabra *single* en el escenario 6.

Es éste pues la segunda modalidad de relación, la que crea conexiones “en forma de red”, que antes buscábamos. Resumiendo, puentes y relaciones entre las partes del texto se crean por medio de estos dos modelos:

- por *evolución del sentido*: ahí donde la sucesión de las réplicas permite intercambios comunicativos que más se acercan a la noción de diálogo; y en el juego de anticipación que proporciona el escenario 1, o algunos escenarios con respecto a otros, es decir en el planteamiento de una relación causal entre un pivote y sus ramificaciones.
- por *atracción y mutación del sentido*: ahí donde las réplicas se suman simplemente una a otra, sin construir un diálogo; y en el juego de diversificación que proporcionan algunos escenarios con respecto a otros, es decir en la aparición casual de diferentes micro-fábulas que no representan el proceso evolutivo de una fábula.

Pues la estructura de la obra tendrá que ser definida entre el modelo pivotante-ramificado, que los primeros ejemplos exigen, y un nuevo modelo que se perfila en la multiplicación superabundante y desordenada de las ramificaciones, y en la ambigüedad y mutabilidad semántica de los signos.

Pero, ¿cómo se podría definir este segundo modelo, que parece basarse más en un continuo presentarse de estados de excepción, que en la aplicación de una regla? Nuestra propuesta es considerar bajo esta perspectiva las características del modelo *a-structural* teorizado por Deleuze y Guattari, en su definición de la noción de *rizoma*:

a diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de

la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. [...] Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentariedad, de estratificación, como dimensiones, pero también líneas de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza. [Deleuze y Guattari, 1977 : 48]

El concepto de rizoma se propone no como un sustituto, sino como una diferencia con respecto al modelo arbóreo-estructuralista, cuya insuficiencia -pero no ineficacia- en el contexto de nuestro análisis hemos precedentemente experimentado. Los mismos Deleuze y Guattari explican que el rizoma no quiere ser una oposición al modelo estructural de la ramificación, sino un “estado de excepción” que actúa *sobre y junto a* el modelo arbóreo: una *línea de fuga* de este modelo.

3. Significados *intensionales* y *extensionales*: la metáfora y la crisis de la organicidad

Consideremos el breve escenario 8, *Particle physics*: el escenario se compone de cuatro réplicas, en las cuales el nombre de Anne nunca se menciona; la referencia a un individuo de sexo femenino procede por el uso del pronombre personal *she*. Las tres primeras réplicas cooperan en describir una situación, cada una añade una o más informaciones, y el argumento del discurso no presenta ambigüedades: la descripción de un cenicero que se encuentra en el vestíbulo de un hotel. La situación pero remite inmediatamente a la del encuentro de los dos amantes en un hotel del escenario 2. El signo *cenicero* vuelve a presentarse, aunque no se refiera al mismo objeto descrito en el escenario 2; aquello era amarillo, triangular, marcado ‘Ricard’, y se encontraba en una lujosa habitación de hotel; este cenicero en cambio es alto, se compone de un pedestal y una bola cromados, como los de los hotel de baja categoría. Sin embargo es éste el mismo cenicero que se menciona en el escenario 17, donde de hecho vuelve a aparecer, re-contextualizada, una entera

réplica del escenario 8: «the lobby of a cheap hotel, the kind of hotel you visit for a few hours on a weekday afternoon in a strange city with a man you've / only just met. / - With a man you'll never see again. / - With a man - exactly - you've only just met and have no intention of ever seeing again. With is chromium bowl and its chromium stalk and its aura of sudden unprotected sex in cheap hotel rooms»⁸⁷. Al mismo tiempo la referencia al “*sexo sin protecciones*”, común a los dos escenarios, establece una relación con el escenario 11, donde era practicado intencionalmente por Anne como forma de suicidio, es decir como forma de arte. La última réplica del escenario introduce finalmente en el discurso un argumento totalmente extraño: así nos enteramos que “ella”, la entidad-*her*, durante su período de trabajo como investigadora en el Cern de Genève, descubre y bautiza con su propio nombre a una nueva partícula elemental que cambiará nuestra manera de ver el mundo.

El signo “*dar un nombre*” puede referirse por supuesto al tema del nombre y de la identidad de Anne que recorre toda la obra; aún más interesante es el signo “*cambiar la visión del mundo*”. En el contexto del escenario 8 la proposición tiene que entenderse en su significado literal: se está hablando de una investigadora del Cern, el discurso es coherente. Pero si ponemos en relación el signo con la obra en general, su significado dejará de ser literal -*Attempts on her life* no tiene nada a que ver con el estudio de la física molecular- y deberá entenderse como metafórico: es la obra misma que constituye y proporciona una nueva manera de ver al mundo. Pues esta mutación continua del signo, que se produce por decontextualización y extensión del significado, ¿no estará entonces vinculada a un proceso de creación de metáforas?

Los estudios de Paul Grice y los de John Searle, los más relevantes en materia de metáfora y implicaciones lingüísticas, concuerdan en identificar la metáfora como el resultado de la extensión del significado literal de una palabra, que acaba asumiendo nuevos significados en el momento en que se relaciona a un nuevo contexto. Según Grice [1991], la comprensión de la metáfora se basa en

⁸⁷ *Ibidem* : 240; 281. || «Un hotel barat, la mena d'hotel que visites durant unes quantes hores una tarda d'un dia feiner en una ciutat estranya amb un home que / acabes de conèixer. / - Amb un home que no tornaràs a veure mai més. / - Amb un home - exacte - que acabes de conèixer i no tens cap intenció de tornar a veure mai més. Aquesta és la mena de cendrer que és, amb el seu bol cromat, el seu peu cromat i el seu aire de sexe inesperat i sense protecció en habitacions d'hotel barates» [Crimp, 2005b : 41;75].

el hecho que el receptor reconoce en el emisor del mensaje una violación de una o más de las que él llama máximas conversacionales ⁸⁸, es decir que reconoce la voluntad del emisor de salir del contexto, pero al mismo tiempo manteniéndose dispuesto a cooperar en llevar a cabo el proceso comunicativo. Searle [1979] justifica este proceso aclarando que, en un acto comunicativo, si un enunciado no resulta apropiado en su significado literal, el receptor buscará en el contexto de la comunicación un nuevo significado del enunciado que se aleje del literal. Pues la noción de contexto se revela fundamental para comprender el proceso de metaforización, y sobre todo se revela fundamental la interpretación del receptor.

En *Attempts on her life*, el hecho de que los signos puedan continuamente presentar una extensión de su significado en el continuo pasaje de literal a metafórico, hace que el cambio de un contexto al otro sea igualmente directo; los contextos son tan indeterminados, que el espacio dejado al juego de interpretación del receptor alcanza una amplitud máxima. También hay que considerar que cada interpretación de cada signo no sólo es determinada por la interpretación del contexto en que se ubica, sino que también la determina, enriqueciéndola de sentido.

Este juego de extensión del significado se comprenderá en toda su importancia si consideramos contexto y contexto no en oposición dualística sujeto - objeto, es decir “contexto de origen” - “nuevo contexto” (¿cómo establecer cuál de los dos es el significado “original” y cual el “nuevo”, si toda la obra se caracteriza por la indeterminación de la situación comunicativa?) sino, a la manera de Deleuze y Guattari, como un intercambio mutuo y continuo: «cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. (...) En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en

⁸⁸ Grice llama *principio de cooperación* aquel principio general que regula la conversación, y que se expresa en la máxima: “Haz que tu contribución sea la requerida, en el momento en que tiene lugar, para la finalidad del intercambio conversacional en el que estás implicado”. Además, Grice descompone esta máxima general en cuatro máximas, denominadas *máximas de la conversación*, cuya observación lleva generalmente a resultados conformes al principio de cooperación: a) Máxima de la cantidad (1. Haz que tu contribución sea tan informativa como se requiera para la ocasión; 2. No hagas tu contribución más allá de lo pedido); b) Máxima de la cualidad (1. Trata de hacer que tus argumentos sean verdaderos; 2. No digas lo que creas falso; 3. No digas aquello de lo que careces de pruebas); c) Máxima de relación (Se pertinente, es decir, relevante. Afirma aquello que viene al caso); d) Máximas de modo (1. Evita la oscuridad en la expresión; 2. Evita la ambigüedad; 3. Se breve (evita la prolijidad innecesaria); 4. Se ordenado.

él con formas de codificación muy diversas» [Deleuze y Guattari, 1977 : 17].

En *Attempts on her life* diferentes contextos, diferentes planes del sentido, conviven y se confunden, el pasaje de uno a otro mina la coherencia del discurso. Simples palabras, con un significado reconocible y aparentemente estable, una vez re-contextualizadas pierden su propia “inocencia”: los signos acaban *expresando* mucho más de lo que *significan*.

Este juego de extensiones del significado constituye un continuo desafío al receptor, que tiene en sus manos el reconocimiento y la interpretación de los signos. Es todo esto lo que hace que dicha interpretación ya no sea unívoca, ya no constituya una necesidad interna de la obra, sino que se haga inestable, sujeta a la volátil actividad del receptor: «la poética contemporánea, al proponer estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una “ambigüedad” de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas» [Eco, 1992 : 62].

Resumiendo: la mutabilidad del significado y de la interpretación, así como la ambigüedad de los modelos de estructura que actúan en ella y la mutabilidad de las relaciones entre las partes, confieren a la obra una naturaleza inestable, heterogénea, híbrida, expresión de «una forma dramàtica dinàmica, que s’allibera progressivament de la fórmula i de les estretors del drama absolut» [Batlle, en Sarrazac, 2009 : 9]. La forma dinámica, híbrida, se opone a aquel principio de organicidad que caracteriza el drama de tradición aristotélica, garantía de la unidad de la obra, y relacionada a la necesaria presencia de una acción de conjunto.

Las relaciones entre las partes en el texto dramático clásico presentan siempre una naturaleza sintagmática (las acciones de detalle se pueden considerar subordinadas a la acción de conjunto, las moleculares a la de detalle) y sintácticas (cada acción es efecto de una acción precedentes y causa de una sucesiva). Lehmann reconoce en el fin de las relaciones jerárquicas uno

de los fundamentos de las nuevas formas teatrales postdramáticas: «diese non-hierarchische Struktur widerspricht eklatant der Tradition, die zur Vermeidung von Verwirrung und zu Herstellung von Harmonie und Verständlichkeit eine hypotaktische, die Über- und Unterordnung der Elemente regelnde Verknüpfungsweise bevorzugte. Bei der Parataxis im postdramatischem Theater werden die Elemente nicht in eindeutiger Weise verknüpft»⁸⁹ [Lehmann, 1999 : 146 - 147]. Así se asocia al concepto de parataxis el de ambigüedad en las relaciones entre partes, algo que en *Attempts on her life*, como hemos visto, se verifica constantemente, dada la proliferación de signos cuya interpretación queda inestable. Pero el problema de la organicidad está vinculado también a la lectura de la obra en cuanto “totalidad llena”, dotada de equilibrio armónico, es decir de una dimensión de conmensurabilidad que sólo una fábula coherente le garantizaría. La desaparición de este equilibrio armónico nos lleva a replantear también el papel que juegan aquí dos elementos fundamentales para la conmensurabilidad de la obra: la noción de *comienzo* y la de *final*.

La desconexión entre los escenarios, entre las acciones de detalle que no se recomponen en una acción de conjunto, hace que sea difícil identificar en *Attempts on her life* un comienzo y un final; en realidad un cambio en la secuencia de los escenarios no conllevaría un cortocircuito en el avance narrativo, que se caracteriza por continuas interrupciones; ni produciría un cambio en la interpretación de la obra. Esto no significa que los escenarios no estén dispuestos según un proyecto del autor; sino que el proyecto no se identifica con la construcción de una fábula coherente, más bien sigue otros criterios.

Podríamos por ejemplo suponer que la secuencia de los escenarios esté dictada por una estrategia que persigue, en la percepción del receptor, la paulatina deconstrucción de la idea que la identidad de Anne sea reconocible. Si esta estrategia de dosificación de la información ya no está vinculada a una fábula, lo que determina el avance de la obra ya no será el avance progresivo de una

⁸⁹ «The non-hierarchical structure blatantly contradicts tradition, which has preferred a hypotactical way of connection that governs the super- and sub-ordination of elements, in order to avoid confusion and to produce harmony and comprehensibility. In the parataxis of postdramatic the elements are not linked in unambiguous ways» [Lehmann, 2006 : 86].

acción de un comienzo hasta un final, sino un juego rítmico basado en los continuos cambios de tono; cambios que conciernen tanto el plano del contenido (varias micro-fábulas, varias historias diferentes que se suceden), como el plano formal (varias réplicas autónomas, varias entidades enunciantes que se alternan). Sin embargo *Attempts on her life* tiene una primera palabra y una última. ¿Cómo encarar pues el tema del comienzo y del final?

Ya hemos hablado del problema que el primer escenario constituye: éste puede ser visto como un prólogo, que introduce el receptor en la obra, y anuncia de alguna manera los escenarios que vendrán. De hecho si miramos el comienzo del segundo escenario, notaremos que éste podría perfectamente presentarse como el verdadero inicio de la obra: «Summer. A river. Europe. These are the basic ingredients»⁹⁰. El tono es seco y contundente, tres frases breves sugieren los ingredientes básicos, precisamente, de algo que se va a relatar. Lo que vendrá con los escenarios sucesivos no será la realización de una historia basada en estos ingredientes; pero sí se mantendrá el tono seco y contundente de las réplicas: el segundo escenario es un buen comienzo rítmico, pero no constituye la primera etapa de un proceso de sumministrazione de la información.

De la misma manera el último escenario puede considerarse no como la solución del proceso informativo -es decir un desenlace- sino simplemente como el agotamiento del ritmo de la obra. En el escenario 16 se había llegado a algo que parecía una cumbre, con una doble línea de enunciación que volvía en las últimas réplicas a coincidir, contestándose a sí misma como una eco. Ya habían aparecido aquellos «indicios conclusivos que reciben su fuerza y su sentido precisamente de su posición terminal, de su proximidad al *fin del mundo* que la obra instauró» [Sanchis Sinisterra, 2005 : 18]. En aquel momento la historia de Anne parecía encontrar un eficaz “happy end”: «Anne will save us from the anxiety of our century / and usher in an age in which the spiritual and the material / the commercial and the trivial / the wave and the particle / will finally be reconciled!»⁹¹. Pero, poco después, el escenario 17 vuelve a empezar con el mismo ritmo enunciativo de antes, olvidándose por

⁹⁰ Crimp, 2005 : 208. || «Estiu. Un riu. Europa. Aquests són els ingredients bàsics» [Crimp, 2005b : 15].

⁹¹ *Ibidem* : 277. || «L'Anna ens salvarà de l'ansietat del nostre segle... / - [traducció] / - ...i anunciarà una era en la qual l'esperit i la matèria... / - [traducció] / - ...el comerç i la trivialitat... / - [traducció] / - ...l'ona i la partícula... / - [traducció] / - ...finalment es reconciliaran! / - [traducció]» [Crimp, 2005b : 72].

completo de aquel tentativo de cierre; no ha habido final, ni reconciliación: el debate sobre Anne sigue vivo aunque ahora «something has died»⁹². No hay paz en esta muerte: signos que ya habíamos encontrado en los escenarios antecedentes vuelven a aparecer (el cenicero, el hotel, los nombres de ciudades); también vuelve la división del discurso en dos líneas de enunciación. Las últimas palabras antes del silencio “*previously frozen*”, que dan el título al escenario, vacían el acto enunciativo de significado, convirtiéndolo en un mero hablar de todo y de nada.

Faltando un comienzo y un final en el sentido clásico de los términos, falta también un orden espacial de la fábula: se constata así la imposibilidad, por así decir, de situar la fábula dentro de un sistema cartesiano -el plan de la representación por excelencia- o sea que es imposible identificar y describir sus límites. Aquí vuelve a presentarse la cuestión de la conmensurabilidad y de “bella proporción” del *mythos*; la sintaxis de la acción, movida por el principio de causalidad, era también una garantía de orden espacial: una parte sigue la precedente y es seguida por la sucesiva. Ahora que este principio ya no es el eje de la estructura dramática, se modifica también la percepción de la fábula, de la historia, y toman relevancia las palabras de Baudrillard: «en un espacio no lineal, en un espacio no euclidiano de la historia, el fin es ilocalizable. El fin en efecto sólo es concebible en un orden lógico de la causalidad y de la continuidad. Pero estos acontecimientos en sí mismos, debido a su producción artificial, a su vencimiento programado o a la anticipación de sus efectos, sin contar su transfiguración mediática, anulan la relación de causa a efecto y por lo tanto cualquier continuidad histórica» [Baudrillard, 1993 : 166].

⁹² *Ibidem* : 278. || «Alguna cosa ha muerto» [Crimp, 2005b : 73].

¿Teatro para un mundo en que el propio teatro ha muerto?

(una conclusión)

En un momento dado, en el escenario 11, en que a la pregunta «isn't that the true meaning of these attempts on her life?» una de las entidades enunciantes contesta: «it's a theatre - that's right - for a world in which theatre itself has died. Instead of the outmoded conventions of dialogue and so-called characters lumbering towards the embarrassing dénouements of the theatre, Anne is offering a pure dialogue of objects»⁹³. Al margen de su connotación irónica, por otra parte a menudo presente en Crimp cuando se habla de teatro⁹⁴, es evidente que en este pasaje el texto quiere referirse a sí mismo, revelando una verdad clarividente: *Attempts on her life* rompe con “las viejas convenciones pasadas de moda de diálogo y personaje”, y con la de una historia que “avanzan hacia la fase del desenlace”. Pero, ¿es lícito pensar que esta ruptura con el pasado, con la tradición, se consume ahora con la muerte del teatro? ¿O no sería éste, al contrario, el punto de vista de un nuevo concepto de teatro, que conlleva en particular una revisión de las relaciones que median entre el texto y sus partes, entre texto y puesta en escena, entre texto y receptor?

En el desarrollo de este trabajo hemos tratado de entender en qué manera la obra de Crimp se aleja del canon de una “dramaturgia de la fábula”, que veía el texto como totalidad dotada de coherencia, para acercarse a una “dramaturgia del material”, a una idea de texto fragmentario e incompleto por su voluntad. Más allá de las temáticas que trata, es probablemente esta característica formal la que establece un profundo vínculo entre *Attempts on her life* y la contemporaneidad, o aun mejor dicho, entre *Attempts on her life* y una determinada visión de la realidad social que se afirma en la contemporaneidad. Resultará pues muy útil, en esta fase final del trabajo, proceder a un

⁹³ Crimp, 2005 : 254 - 255. || «És teatre - exacte - per a un món en el qual el propi teatre ha mort. En comptes de les convencions antiquades de diàleg i els anomenats personatges avançant pesadament cap als desconcertants desenllaços del teatre, l'Anne ens està oferint un simple diàleg d'objectes» [Crimp, 2005b : 53].

⁹⁴ Pensemos en la escena entre Tony y Kate, actriz sin mucho éxito de *Play with repeats*: «**Kate**: We're actors. The world's a stage. / **Tony**: I'm sorry but that's a meaningless remark» [Crimp, 2000 : 185].

confronto entre dramaturgia y filosofía, teoría del teatro y teoría estética, para descubrir cómo, bajo muchos puntos de vista, *Attempts on her life* pueda inscribirse de hecho en el contexto de la postmodernidad.

En su ensayo *L'écriture et le silence*, Roland Barthes afirma que en un momento dado de la historia de la literatura, que coincide básicamente con la aparición de las corrientes simbolistas ⁹⁵, «el lenguaje literario se conserva únicamente para cantar mejor su necesidad de morir. (...) Este arte tiene la estructura del suicidio: el silencio es en él como un tiempo poético homogéneo que se injerta entre dos capas y hace estallar la palabra (...). Literatura llevada a las puertas de la Tierra prometida, es decir a las puertas de un mundo sin Literatura, de que los escritores deberían testimoniar» [Barthes, 2005 : 77 - 78]. Refiriéndose a esta condición de la literatura, Barthes introduce la noción de *grado cero* de la escritura, definiéndola como una escritura que “significa por medio de su ausencia”, que resuelve su liberación del *ordre marqué* del lenguaje gracias a su desaparición, «el modo de existir de un silencio». ¿No recuerda acaso el “mundo en que el propio teatro ha muerto”, mencionado por Crimp, este “mundo sin literatura”, en que “la literatura canta su necesidad de morir”, mencionado por Barthes? Esta “liberación del orden” que permite a la literatura emanciparse de las normas estilísticas, se convertiría aquí en la emancipación del drama de los códigos de la construcción dramática. Precisamente en este sentido Crimp parece llevar la dramaturgia a las puertas de un mundo en que el drama grita su propio silencio.

Este “estilo de la ausencia” se refleja antes de todo en la voluntad del autor de quitar peso, materialidad, a la fábula: a eso se vincula la renuncia a determinar la identidad del personaje; a identificar las entidades enunciantes; a definir las ordenadas espacio-temporales; y, en definitiva, a no estructurar la obra sobre una acción global de conjunto. Por lo menos hasta que el texto no se “haga carne” en el espectáculo. En este sentido, podríamos ver el texto dramático como un *grado cero* con respecto a la que Ubersfeld llama “representación como texto”, que ejercería la función de

⁹⁵ Barthes se refiere específicamente a la poesía de Stéphane Mallarmé.

la que Barthes llama *forma modal*. Una forma que expresa por medio de una afirmación, por medio de una necesaria presencia concreta, cuál será la puesta en escena. De esta manera el texto dramático reivindica su *inocencia* delante de la escena, pero no su *impasibilidad* -para utilizar otras expresiones barthesianas- ya que es precisamente su silencio (voluntario) lo que le permite afirmarse con fuerza: el texto deja mucha libertad a su puesta en escena, pero al mismo tiempo la vincula a una visión del mundo bien definida, que para expresarse necesita precisamente aquella indeterminación, aquella disolución, una imposibilidad, un silencio de la forma. Este silencio es el silencio de la dramatización: Crimp no construye un microcosmos para que éste sea reproducido en la escena; no crea personajes, no escribe *una* historia que representar; más bien propone materiales como base para la construcción de aquella *forma modal* que es el *hic et nunc* del espectáculo, definida en un espacio y un tiempo escénicos, y en el cuerpo de los performers.

La ausencia es la marca estilística de *Attempts on her life*. Por eso Anne puede ser interpretada como la ausencia de un personaje, «a lack of character, an absence»: una entidad que habla por medio de su silencio, que afirma su presencia precisamente a través de su aniquilamiento físico, es decir cuando su presencia se auto-niega en la idea recurrente del suicidio. El concepto de *aparición* se opone así del concepto de *presencia*: tomamos conciencia de lo que no está. Anne se niega a presenciar “en carne y hueso”, como personaje; pero no deja de aparecer en el discurso, no deja de hacer que se hable de ella. Conoce las reglas de una sociedad en que el individuo puede reivindicar su propia existencia sólo si sometido a una duradera exposición mediática; escindiéndose así en imagen y esencia o, como bien explica Clément Rosset, en “yo identitario social” y “yo pre-identitario” [Rosset, 2007]: es decir perdiendo paradójicamente su individualidad. Paul Taylor, crítico del “Independent”, afirma que Anne «is a brilliant device for dramatising the depersonalised incoherence and the enthralling consumerism of contemporary life» [Taylor, 2004]. Anne se ofrece continuamente bajo diferentes formas, se multiplica -multiplica su imagen, su nombre- para poder satisfacer su target de mercado, en la óptica de un consumo de masa

que es también el del público. Pero Anne sabe que para no caer víctima de los procesos de producción y consumo en los cuales está involucrada no es suficiente secundarlos, sino que ha de tomar el control de ellos.

En la contemporaneidad hemos alcanzado un nivel máximo de consumo de imágenes e informaciones, llegando mucho más allá del umbral de la saturación: tenemos a disposición más informaciones de las que potencialmente podríamos consumir; para mantener elevado el consumo, el sistema está obligado a producir continuamente nueva demanda, nuevas informaciones y nuevas imágenes que introducir en el mercado. El sistema contemporáneo-capitalista sobrevive pues al borde de una paradoja: se consume, en substancia, para consumir más. El proceso productivo ya no se basa -como en la modernidad- en la necesidad de satisfacer la demanda, sino en generar la demanda misma: causa y efecto se confunden e invierten sus papeles. Podríamos considerar *Attempts on her life* como el espejo de esta dinámica de inversión: la multiplicación continua de Anne mantiene elevada la oferta, y sobre todo sigue generando expectativas con la pregunta “¿quién es Anne?”; una respuesta unívoca, una definición de Anne, quebraría el equilibrio y provocaría el colapso del sistema.

Como evidencia el caso de Anne, esta inversión de tendencia, esta interrupción del despliegue lineal de las relaciones de causa y efecto en los procesos económicos, influencia también los procesos sociales. Se modifica consecuentemente la percepción que el individuo tiene de sí mismo, la capacidad de reconocerse en una definición unívoca, de mantener una linealidad en su historia personal, una coherencia en su proyecto de vida. Como afirma Zygmunt Bauman, «el mercado recibiría un golpe mortal si el estatus de los individuos les aportara una sensación de seguridad, si sus logros y sus objetos personales estuvieran a buen recaudo, si sus proyectos fuesen finitos y si el final de sus trabajosos esfuerzos estuviese a su alcance. El arte del *marketing* está dedicado a *impedir* que se cierren las opciones y se realicen los deseos» [Bauman, 2006 : 50].

Anne pues rechaza toda definición; curiosamente, esta negación se realiza no por medio de un proceso de ocultación de las informaciones que le conciernen, sino por medio de una oferta

excesiva de las mismas: Anne no se esconde, se “super-expone”; multiplica su imagen y sus acciones hasta que éstas pierdan de valor. En su ensayo *Welcome to the desert of the real*, Slavoj Žižek demuestra cómo «el resultado final de la subjetivización global no es la desaparición de la realidad objetivas, sino la desaparición de nuestra propia subjetividad, convertida en un frívolo capricho» [Žižek, 2005 : 71]. Volviendo al paralelo con las teorías macroeconómicas, podríamos afirmar que la identidad de Anne se halla en régimen de inflación. Su historia no se puede reconstruir porque sus etapas no demuestran poseer valores que permitan una organización ordenada de ellas. Cada acontecimiento es equiparable a otro, y desde la perspectiva del mero valor informacional que nos interesa, la Anne terrorista vale tanto como la Anne artista, que vale tanto como la Anne coche, y así por el estilo.

Baudrillard asocia precisamente a la rapidez con que se modifica la información -y no a la escasez de información, que correspondería a una deflación: disminución de los consumos causada por la debilidad de la oferta- la causa de la “desvaluación de los acontecimientos”, y por tanto la pérdida de valor de la historia, tanto universal como personal: «esta materia inerte de lo social no resulta de una falta de intercambios, de información o de comunicación, sino que resulta por el contrario de la proliferación y de la saturación de los intercambios. (...) Los acontecimientos se van produciendo uno tras otro y aniquilando en la indiferencia» [Baudrillard, 1993 : 12]. Si ninguna imagen de Anne se impone sobre las demás, sino que todas se equivalen, Anne acaba siendo una “masa despersonalizada”, materia inerte.

Así que lo que al receptor llegaría de Anne, en la manera de Baudrillard, es una imagen mediatizada, en un mundo imaginario en el sentido más etimológico del término, un mundo en que hablan las imágenes de Anne más que su voz. La citación baudrillardiana que Crimp pone como exergo a la obra es muy clara: «no one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them» ⁹⁶: nadie disfrutará de una experiencia directa de Anne, pero todos recibirán una imagen de ella.

⁹⁶ Crimp, 2005 : 198. La cita no aparece en exergo a la edición catalana.

Esta separación -como ya hemos visto- entre lo que *aparece* y lo que *es*, conlleva en sustancia una versatilidad extrema del elemento Anne, que acaba siendo el polo de un juego de libre interpretación, un significante cuyo significado es aportado en su momento por el receptor; Anne es un signo en continua mutación: de la chica de al lado a la terrorista, de la partícula elemental al coche, toda hipótesis sobre quién o qué este signo indique es igualmente válida. Al mismo tiempo la metamorfosis constante de Anne acaba siendo una ocasión para el autor de ejercer libremente su escritura (desenjaulada de los dogmas del conjunto orgánico, del orden): se Anne puede ser cualquier cosa, no hay límite a la fantasía del creador, que ya no se verá obligado a cada paso a ajustar las cuentas con la psicología del personaje y la coherencia de la fábula que a él se vincula. Y el planteamiento de una historia ya no será guiado por la idea de *proyectualidad*, más bien por medio de un juego que consiste en la reiteración de una *tentativa* de atribución del sentido, a uno o más nombres, a una o más historias.

Como se ha visto, hasta la contemporaneidad la construcción de la fábula siempre ha sido vinculada a una idea de proyectualidad. Podríamos interpretar el concepto de *proyectualidad* como la definición de un recorrido orgánico y organizado, a través del cual se procede de una necesidad (una pregunta) inicial, para llegar a un fin (una respuesta) último. La tentativa, al contrario, es un acto con fin en sí mismo, que puede repetirse un sinnúmero de veces, sin que dicha repetición conlleve una evolución del estado de las cosas, prescindiendo así de la consecución de un resultado. Esto no significa que detrás de la escritura de *Attempts on her life* no haya un proyecto: Crimp no deja nada al acaso, y si bien la obra no pueda considerarse orgánicamente completa en cuanto “drama”, sí es completa en cuanto “partitura”. En cierto sentido, paradójicamente, el proyecto de *Attempts on her life* es la idea misma del fin de la proyectualidad: el proyecto es la muerte del proyecto, el proyecto es su desaparición en la tentativa. A nivel de creación y recepción, pues, la caída de la noción de proyectualidad conlleva un cambio radical en la concepción de la fábula.

La fábula es para el drama garantía de conmensurabilidad: Aristóteles atribuía al *mythos* la

prerrogativa de “tamaño captable por el ojo”, y esta conmensurabilidad era a su vez garantía de organicidad, coherencia, autosuficiencia de la estructura. El drama canónico está siempre vinculado a un principio de coherencia, y la fábula puede justificarse en la máxima “esta es la porción de realidad a la cual se ha dado estatus de totalidad a través de la ficcionalización”. El principio de coherencia interna mantiene para Lessing «diese Wirklichkeit [die] der Fabel so unentbehrlich ist»⁹⁷ [Lessing, 2004 : 102]: dicho principio, que permite la interpretación de la fábula, se erige por tanto sobre las mismas normas que guían la interpretación de lo real. Pero podríamos también afirmar que la interpretación de lo real es determinada por las mismas normas lógicas que guían la interpretación de la fábula: básicamente los principios de cronología y causalidad, es decir la posibilidad de definir, en un tiempo mensurable, la evolución de determinadas causas en determinados efectos.

Existe pues una relación biunívoca metonímica entre ficción y realidad. Por este motivo la fábula se realiza sólo cuando la visión de lo general puede ser transmitida por medio de la visión intuitiva que es inmediata en lo particular; y para que esta visión intuitiva sea eficaz, «der einzelne Fall, aus welchem die Fabel besteht, muss als wirklich vorgestellt werden»⁹⁸ [Lessing, 2004 : 72]. La fábula, por tanto, debe proporcionar lo posible como si fuera real, y por eso organiza una grande acción, es decir «eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen»⁹⁹ [*Ibidem* : 50], atinente a un único fin. Desde la perspectiva postmoderna, Žižek vuelve a subrayar cuál es «la paradoja fundamental de la pasión por lo Real: culmina en su opuesto aparente, en un *espectáculo teatral* (...) pura apariencia de un espectacular *efecto de lo Real*» [Žižek, 2005 : 14].

Éste es básicamente el poder del relato: organizar, dar un orden, una categorización a lo real; la fábula es pues un medio para proporcionar coherencia a la realidad, más que a la ficción. El placer que se encuentra en el escuchar historias es el placer de ordenar, interpretar, el mundo; no es casualidad que, por ejemplo, en el aprendizaje de los niños el escuchar y volver a contar historias

⁹⁷ «Esta dimensión de lo real que a la fábula le es indispensable» (traducción del autor). Esta parte del *Tractado* se ha omitido en la edición española.

⁹⁸ «El caso *individual*, que constituye una fábula, debe ser presentado como real» (traducción del autor).

⁹⁹ «Una sucesión de alteraciones que juntas constituyen una Unidad-Conjunto» (traducción del autor).

sea un proceso fundamental. La fábula establece pues una determinada visión de la realidad y esta visión de la realidad reconoce su comprensibilidad en la fábula: realidad y ficción, los dos elementos se reflejan el uno en el otro. Por eso el problema de la determinabilidad de Anne acaba siendo un problema de determinabilidad del sujeto respecto al mundo, y entonces de catalogación de la realidad, cuestión a la cual todo acto epistemológico -y para el teatro el acto de la recepción lo es- está volcado. Así que en el momento en que la visión de lo real ya no se refleja más en una estructura logocéntrica, también el drama, si quiere mantenerse al día y seguir reflejando lo real ¹⁰⁰, necesita una diferente organización estructural. Como Taylor sugería, las de *despersonalización* e *incoherencia* son dos nociones que pueden servir a nuestro discurso.

Según Aristóteles, la acción dramática tiene origen y se sostiene «ἐξ αὐτῆς τῆς σύστασως τοῦ μύθου» [*ex autes tes sistaseos tou mythou*], «de la estructura misma del *mythos*» [Aristóteles, 1452a, 1974 : 163]. La raíz √τασ; √ταξ [*√tas; √tax*] -que encontramos en nuestro idioma en palabras como *sintaxis*, *táctica*, o precisamente *taxonomía*, etc.- está a la base de términos que expresan los conceptos de *orden* y *definición*. El mismo Aristóteles opone en la *Poética* el orden causal de la σύστασις πραγμάτων [*sýstasis pragmaton*, “disposición de los acontecimientos”] al des-orden casual de la χύδην [*kúden*]: «si uno aplicase confusamente [*kúden*] los más bellos colores, no agradaría tanto como dibujando una figura con blanco» [Aristóteles, 1450b, 1974 : 150]. Al primer concepto, el de la sistematización, el filósofo estagirita asocia por ejemplo el trazo, la línea del dibujo, la forma definida; al segundo el derramarse impredecible del color, la forma indefinida. La raíz √χεφ [*√kew*] da origen al verbo χέω [*kéo*], que significa “esparcir”, “difundir”, “echar al azar”; está relacionado al deshacerse, la fusión de los metales; pero también a la emisión de la voz, de un sonido, de aire, vapor ¹⁰¹. El adverbio *kúden* refleja pues la noción de indeterminabilidad,

¹⁰⁰ Se vea por ejemplo Abirached: «la verosimilitud, en cuanto (...) dispensadora del sello de racionalidad, se halla siempre ligada a un código de conveniencias, dictado por la sensibilidad colectiva y por la cultura dominante de una determinada época» [Abirached, 1994 : 39].

¹⁰¹ En el *Iliada* es metáfora del pasaje de la conciencia a la inconsciencia del sueño: «αὐτίκα τῷ μὲν ἐπεὶ κατ' ὀφθαλμῶν χέεν ἀχλὺν, Πηλεΐδῃ Ἀχιλλεύῃ»; «al punto, derramó primero niebla sobre los ojos del Pelida» [*Iliada*, 20, 321. Traducción de Emilio Crespo Güemes].

inconsistencia, la falta de estructura. La oposición entre *táxis* y *kúden* es la oposición entre causalidad y casualidad, entre organicidad y dis-organicidad, entre estado sólido y líquido de la materia.

La idea de expresar el concepto de inestabilidad por medio de una comparación con el estado líquido está a la base de los estudios de Zygmunt Bauman, que utiliza abundantemente el término “líquido” para definir la condición de “imposibilidad de determinación” que caracteriza en su visión la sociedad contemporánea:

La sociedad “moderna líquida” es aquella en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas. La liquidez de la vida y la de la sociedad se alimentan y se refuerzan mutuamente. La vida líquida, como la sociedad moderna líquida, no puede mantener su forma ni su rumbo durante mucho tiempo. En una sociedad moderna líquida, los logros individuales no pueden solidificarse en bienes duraderos porque los activos se convierten en pasivos y las capacidades en discapacidades en un abrir y cerrar de ojos. [Bauman, 2006 : 9]

El de “líquido”, así como el de *kúden*, son conceptos que pueden tener mucho que ver con el amorfismo y la constante mutación de Anne, y con la incapacidad de estructurar sus acciones según organicidad y coherencia. Tampoco las informaciones que conciernen a Anne se organizan de manera definida, más bien se esparcen como una mancha, se superponen y se confunden, entrelazan y resuelven continuamente relaciones. Más que del “bello animal” aristotélico podríamos hablar ahora de un “proteico animal” homérico; de lo puro a lo híbrido: Anne se convierte de chica común en terrorista, de terrorista en coche, en partícula elemental. Por eso no es posible una *sýstasis*, una disposición, o mejor dicho una sistematización de Anne: su continua mutación la hace inalcanzable, indeterminable; por esta razón Anne no tiene extensión y no es “capturable por el ojo”. En la construcción de *Attempts on her life*, Crimp no opera pues, como diría Lyotard, «según una lógica que implica la conmensurabilidad de los elementos y la determinabilidad del todo» [Lyotard, 1987 :

4]: la "incaptabilidad" de Anne parece dar crédito a aquella máxima del filósofo francés que sostiene «sed operativos, es decir, conmensurables, o desapareced» [*Ibidem* : 4]. Pero si Anne no es conmensurable, un “relato de Anne” en el modelo del drama canónico no es entonces posible.

En su ensayo *La condition postmoderne*, Lyotard asocia la postmodernidad al fin de las “grandes meta-narraciones”:

La función narrativa pierde sus functores, el gran héroe, los grandes peligros, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas. No formamos combinaciones lingüísticas necesariamente estables, y las propiedades de las que formamos no son necesariamente comunicables. [Lyotard, 1987 : 4]

Attempts on her life se puede leer como un texto ejemplar en reflejar el fin de las grandes meta-narraciones. La división en escenario reenvía efectivamente a aquella nebulosa de elementos narrativos de que Lyotard habla: cada escenario constituye una narración en sí mismo y, aunque establezca relaciones con los otros escenarios, mantiene su autonomía (en esta perspectiva *Attempts on her life* puede también ser leído como un texto sobre el placer de contar y hacerse contar historias).

Pero es evidente que entre los varios escenarios no existen combinaciones estables; en vez que construir una *gran narración*, en el sentido lyotardiano, o una *gran acción*, en el sentido vinaveriano, se pide al receptor considerar los micro-núcleos narrativos que cada escenario proporciona (y al interior de los escenarios, los que cada micro-secuencia, como hemos visto, puede proporcionar) y jugar a individuar las posibles relaciones entre ellos. Si el acto de recepción ya no presupone una reconstrucción unívoca, es porque el drama ha despojado cuanto más posible de coherencia aquellos elementos que permitirían su re-organización: personaje y acción. Cada escenario puede ser una micro-fábula, un relato autónomo, pero la imposibilidad de reconstruir una

fábula que comprenda los diecisiete escenarios en su conjunto quita al drama la prerrogativa de proporcionar aquella visión estructurada de lo real a la cual Lessing se apelaba.

Entonces tampoco el proceso de recepción consistiría ya en un acto de reconstrucción, es decir en una re-alineación de los signos, de la sucesión de causa-efecto, o de la cronología de partes de la fábula dispuestas no cronológicamente. La composición de la obra no se basa en la construcción de un microcosmos cerrado, en que eventualmente el receptor deba de restablecer el orden en nombre de la completud; sino en una a-estructura, abierta a la intervención de elementos caóticos. Esto se debe, como se ha visto, a la abertura semántica que presentan los estados de signos, primero el signo-Anne, infinitamente interpretable gracias a su continua mutación de significado. La aportación del receptor es ahora necesaria en la medida en que éste participe a un juego de interpretaciones en potencia inagotable. Y es precisamente esta mutación de la naturaleza semántica de los signos a mantener firme la relación entre drama y visión de la realidad: la mutación caótica de la naturaleza de los signos expresa el estado caótico del mundo. De la misma manera Hans-Thies Lehmann analiza el desarrollo de un teatro que supere su antigua naturaleza dramática; lo que vale para el teatro con respecto al drama, puede valer para el drama con respecto a la fábula:

Im postdramatischen Theater liegt offenkundig die Forderung beschlossen, es müsse an die Stelle der vereinigenden und schließenden Perzeption eine offene und zersplitterte treten. Einerseits stellt sich auf diese Weise die simultane Zeichenfülle wie eine Verdopplung der Wirklichkeit dar: sie öffnet scheinbar das Durcheinander der realen Alltagserfahrung nach. Mit dieser sozusagen »naturalistischen« Setzung verbindet sich indessen die These, dass eine authentische Weise, in der Theater vom Leben zeugen könnte, *nicht* durch die Setzung einer kohärenzbildenden artistischen Makrostruktur (wie sie das Drama ist) entsteht.¹⁰² [Lehmann, 1999 : 140 - 141]

¹⁰² «Enclosed within postdramatic is obviously the demand for an open and fragmenting perception in place of a unifying and closed perception. On the one hand, the abundance of simultaneous signs in this way presents itself like a doubling of reality: it seemingly mimics the chaos of real everyday experience. But part and parcel of the quasi

El texto dramático canónico, estructurado sobre una fábula, se basa esencialmente en el principio de transmisión de la información que en la fábula está incluida; el avance de la acción está dictado por una determinada estrategia de dosificación de la contribución informativa. El acto de la recepción es básicamente un acto de interpretación en la medida en que el receptor pone en marcha un proceso de decodificación; para el receptor no se pone algún problema, ya que la decodificación de los signos es una operación que él ya cumple en la vida real. Como Lessing recordaba, el receptor lee el drama como lee el mundo, y vice versa: una concatenación de acontecimientos que se suceden según un principio de causalidad. El drama habla, por así decir, el lenguaje de lo real, en parte por que por lo real está determinado, en parte porque es él mismo que determina la visión de lo real. El lenguaje de hecho no sólo vehicula la información, sino que plasma la *forma mentis*: «la creencia no es el reflejo de la existencia, hace de existencia, exactamente igual que el lenguaje no es el reflejo del sentido, hace las veces del sentido» [Baudrillard, 1993 : 140] ¹⁰³. Además, en este microcosmos informacional que es la fábula, el número de informaciones de que el receptor puede disponer también es determinable, finito; y el receptor, como se ha dicho, asiste más o menos activamente al completarse de esta gama de informaciones.

En *Attempts on her life* sin embargo no es posible llegar a cabo de una totalidad de informaciones, no es éste el objetivo del juego; la suministración de informaciones es atravesada por numerosas líneas de fuga: Anne puede ser todos o todo. Para entender en qué manera se encara ahora el receptor a este caos informacional y semántico, podríamos volver a Lyotard, y a su visión

‘Naturalistic’ stance is the thesis that an authentic manner in which theatre could testify to life cannot come about through imposing an artistic macrostructure that construct coherence (as is the case of drama)» [Lehmann, 2006 : 82 - 83].

¹⁰³ Se vea también Roland Barthes: «generalmente, además, parece cada vez más difícil concebir un sistema de imágenes o de objetos cuyos significados puedan existir fuera del lenguaje: para percibir lo que una sustancia significa, necesariamente hay que recurrir al trabajo de articulación llevado a cabo por la lengua: no hay sentido que no esté nombrado, y el mundo de los significados no es más que el mundo del lenguaje» [Barthes, 1971 : 14]. Y, por lo que concierne la influencia que la relación entre recepción de los signos, sociedad de la información y teatro, Hans-Thies Lehmann: «Politik gründet jedoch hier in der Art und Weise der *Zeichenverwendung*. Politik des Theaters ist *Wahrnehmungspolitik*. Ihre Bestimmung beginnt mit der Erinnerung, dass die Weise der Perzeption nicht zu trennen ist vor der Existenz des Theaters in einer Lebenswelt aus Medien, die alles Wahrnehmen massiv modellieren» [Lehmann, 1999 : 469]. || «The politics of theatre, however, is to sought in the manner of its sign usage. The politics of theatre is a politics of perception. To define it we have to remember that the mode of perception in theatre cannot be separated from the existence of theatre in a world of media which massively shapes all perception» [Lehmann, 2006 : 185].

de la teoría de los juegos. El texto dramático canónico puede identificarse con un “juego a información incompleta”, es decir con un sistema donde la cantidad de informaciones, como se ha dicho, es limitada (la fábula se da como una totalidad) y el juego se basa en una “incompletud que hay que completar”. Podríamos al contrario considerar *Attempts on her life* un “juego a información completa” (aunque quizás sería más correcto decir “no-incompleta”) en el cual la contribución informativa es en potencia inagotable, y entonces no dosificable. Esto equivale a decir que todo ya se ha dado, no hay nada que descubrir (nada que completar) porque cada nueva información tiene valor cero, respecto a su validez en la construcción de una historia. Teniendo en cuenta todo esto, el receptor tendrá que cambiar radicalmente su estrategia de organización de las informaciones.

En tanto el juego sea de información incompleta, la ventaja pertenece al que sabe y puede obtener un suplemento de información. (...) Pero, en los juegos de información completa, la mejor performatividad no puede consistir, por hipótesis, en la adquisición de tal suplemento. Resulta de una nueva disposición de datos, que constituyen propiamente una «jugada». Esa nueva disposición se obtiene muy a menudo conectando series de datos considerados hasta entonces como independientes. Se puede llamar imaginación a esta capacidad de articular en un conjunto lo que no lo era. (...) El incremento de performatividad, a igual competencia, en la producción del saber, y no en su adquisición, depende, pues, finalmente de esta «imaginación» que permite, bien realizar una nueva jugada, bien cambiar las reglas del juego. [Lyotard, 1987 : 41]

La imaginación es lo de que el receptor dispone para organizar los datos, y conducir su juego de interpretaciones. Al mismo tiempo, otro cambio fundamental es que el código que está a la base de la interpretación ya no se halla dentro de la obra, en el drama (ya no se dice al receptor: “ésta es la historia”; o: “ésta es la historia que tienes que reconstruir”); sino que se encuentra en el exterior, en el receptor, en su interpretación libre: el acto de la recepción se llena de la libertad de cambiar las reglas del juego.

La *imaginación*, pues, y ya no el *saber*, acaba siendo la medida de la capacidad interpretativa. A partir por estos presupuestos, el fin de un texto como *Attempts on her life* ya no

será el de establecer los datos de que el receptor dispone para interpretar el mundo; sino proporcionar materiales para una posible interpretación; no *contar una historia*, sino *transmitir una idea, una intuición*, que si hubiera sido mediada por la estructura de una fábula habría perdido su naturaleza. En el caso de un texto pensado por el teatro, y en nuestro caso en particular, esta *idea* ha de tener en cuenta que su naturaleza también debe ser filtrada por su puesta en escena. Entonces el texto ha de pensar en cómo predisponer y favorecer la creación de una atmósfera adecuada, para que su naturaleza no se pierda llegando al espectador. Este último se relacionará, participará, al espectáculo ejerciendo su fuerza imaginativa, que se medirá con la experimentación de una realidad sin filtros, y en particular modo sin el filtro de la dramatización: «nicht Repräsentation, sondern eine als unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen» ¹⁰⁴ [Lehmann, 1999 : 241]. El escenario ya no es la copia del mundo, sino el mundo real; y la visión de lo real ya no está protegida por aquella exclusión de lo irracional que su “puesta en fábula” le garantizaba, sino que está abierta a aceptar el caos que la experimentación inmediata del mundo conlleva. Las palabras de Abirached, de pocos años anteriores a la obra de Crimp, parecen proféticas:

La verdad a decir sobre el hombre y el mundo es que no hay una verdad racional para juzgarlos: lo que se ha tomado por realidad en las ideologías predominantes (estén en el poder o reclamen acceder a él) es una construcción artificial que oprime a la condición humana entre sus muros de palabra y de papel. A partir de ahora aparece claro a muchos que no somos reductibles a nuestro carácter, a nuestra educación, a nuestra función social, a nuestra historia privada o colectiva, a nuestro lenguaje cotidiano: todo eso, que pretende regular nuestro comportamiento y ordenar nuestra actividad, no maneja más que el vacío o las apariencias. La verdadera vida está en otra parte. (...) Lo que nos constituye realmente - el verdadero campo de nuestra realidad - escapa completamente a las construcciones de la lógica. [Abirached, 1994 : 379]

El gran merito de *Attempts on her life* es pues lo de reflejar esta nueva visión de lo real no sólo por

¹⁰⁴ «Not a representation but an intentionally unmediated experience of the real» [Lehmann, 2006 : 134].

medio de sus contenidos, sino sobre todo por medio de su forma, y por medio de la relación dialéctica entre estos dos componentes. Hablando de la disgregación del individuo y de la imposibilidad de reconstruir su historia, el personaje se disgrega y la fábula descubre su imposibilidad de ser reconstruida. En este sentido *Attempts on her life* se aleja del modelo de un texto dramático vinculado al orden lógico de una realidad determinable, y afirma la necesidad de una nueva toma de conciencia respecto al mundo, para una nueva visión de lo real que ahora admita también su carácter de incompletud, de ambigüedad, y el desorden.

Anexo A.

Attempts on her life en el montaje de Katie Mitchell para el National Theatre

Antes de llevar a conclusión nuestro análisis sobre *Attempts on her life*, merece la pena analizar brevemente los resultados que la abertura semántica del texto puede traer en fase de escenificación; haremos pues referencia al que hasta ahora ha sido el montaje más destacado de la obra, el que ha sido dirigido por Katie Mitchell para el National Theatre de Londres ¹⁰⁵. Katie Mitchell tiene en cuenta toda implicación vinculada al carácter abierto de la obra, optando por tratar el texto como material que filtrar por medio de una multiplicidad de opciones estéticas, no sólo vinculadas al arte teatral: técnica televisiva, cinematográfica, fotográfica, musical están del mismo modo empleadas en el ensamblaje del espectáculo.

Eliminado el primer escenario, por las razones precedentemente aclaradas, el espectáculo se abre con una música que recuerda la sintonía de un programa de televisión, durante la cual se alinean en proscenio los once performers. El escenario 2 consiste en un acto de narración colectiva, un diálogo global en que las réplicas se cruzan de performer a performer, pero también dirigiéndose al espectador, cuya proximidad es extrema, y cuya complicidad es siempre buscada por el performer, casi fuera eso un *sketch* cómico con tiempos y ritmos típicamente televisivos. Pone fin al *sketch* un extraño sonido, como una sirena de alarma, y un marcado cambio de luz: será este la señal utilizada para indicar el pasaje de un escenario a otro a lo largo de todo el espectáculo.

A partir de este momento, protagonista es el espacio, cuya extensión es ampliada por una serie de videocámaras que graban y transmiten en directo sobre una pantalla que se cierne encima al escenario. En el escenario 3, por ejemplo, el espacio se divide en tres áreas: en el centro, cerca del proscenio, se halla una mujer sentada; a su izquierda y su derecha, detrás suyo, dos grupos de performers. Las tres áreas están enfocadas por tres diferentes cámaras; en fase de mixing, las tres

¹⁰⁵ Estreno: London, The Lyttelton Theatre, 14 marzo 1997.

imágenes son montadas en una imagen única, recompuesta en la pantalla, como a dar la impresión que todos los performers compartieran el mismo espacio. Esta imagen es una imagen “falsa”, porque no ofrece la *exacta* colocación espacial, la colocación *real* de los performers; pero al mismo tiempo puede ser interpretada como verdad, porque sin embargo los performers sí comparten el mismo espacio del escenario, y todos están igualmente a la vista del público. Se crea así una suerte de paradoja: el vídeo enseña una escena por así decir coherente, recompone en una unidad-imagen una multiplicidad de signos dispersos -podríamos considerar cada grupo de performers como un signo, por ejemplo- bajo la legitimación de un ojo electrónico; la mirada del espectador en cambio capta un espacio en que los tres signos actúan simultáneamente e independientemente el uno del otro. A la cámara le concierne pues una imagen “artificial”, y al ojo del espectador una imagen “original”, que desvela el engaño del montaje. La cámara hace la lectura más fácil, el ojo humano la hace más complicada, pero añade algo; estos dos planos de lectura pueden convivir perfectamente en la recepción, ya que nadie prohíbe al espectador de alternar el acto visual entre las dos opciones, consciente -por supuesto- que de todas maneras en cada momento se estará perdiendo una de las dos imágenes.

Pero entonces, ¿cuál de las dos imágenes es la más útil para la lectura de la escena? Con respecto a la acción de los performers, la mirada global sobre el escenario es más problemática de la imagen artificial que ya ha sintetizado el espacio. La síntesis en una imagen única proporciona al espectador una mayor comprensibilidad de los gestos, ya que se hacen visibles los pequeños detalles; pero también la comprensibilidad del texto, ya que, más allá del carácter fonético de la enunciación, se ha de tener en cuenta que toda comprensión es facilitada por la posibilidad de reconocer la fuente de enunciación, es decir mirar la cara del performer que está hablando. Pero al mismo tiempo sólo la mirada global del espectador permite la individuación de una información fundamental de cara a la forma del espectáculo, es decir precisamente que el acto visual mediado por el vídeo es un acto distorsionado, y las informaciones que el vídeo proporciona no corresponden a realidad. En esta perspectiva, merece la pena subrayar que el utilizzo de un recurso totalmente

extraño al texto como el vídeo permite paradójicamente una cierta fidelidad al texto, en que ya había un enfrentamiento (entre acto mediado y acto in-mediato, entre el relato y el acto enunciativo) cuyo problema principal era la duda acerca de la posibilidad de confiar o no en que los relatos proporcionaran la verdad sobre Anne.

Si el uso del elemento vídeo permite la segmentación / reconstrucción del espacio, que está sometido a dos diferentes tratamientos, por el ojo electrónico y por el ojo humano, el mismo discurso se puede hacer con respecto al tratamiento del tiempo de la acción. El vídeo crea una segunda línea temporal sobre el escenario; y la técnica digital permite manipular artificialmente este tiempo. Al final del escenario 4, por ejemplo, la video-proyección se bloquea en un *frame*, una imagen estática, la foto de un performer que se queda durante unos segundos sobre la pantalla, casi un desesperado tentativo de bloquear por lo menos una imagen dentro de este flujo rapidísimo y continuo. Pues el vídeo proporciona entonces esta posibilidad, la de jugar con el ritmo y la velocidad de la imagen, que se suma al ritmo y a la velocidad de la palabra: texto sobre texto, lenguaje visual sobre lenguaje verbal.

También el escenario 6, *Mum and Dad*, se resuelve con el uso del vídeo: se asiste a una entrevista a dos grupos de performers, que se alternan delante de las cámaras. Durante todo el escenario, la composición de los grupos va mutando: cuando la dirección de mixing hace que una cámara deje de grabar un grupo, este grupo puede cambiar de componentes, y un performer puede substituir a otro, añadirse o alejarse del grupo; en el momento en que la cámara volverá a enmarcar este grupo, el espectador se dará cuenta del cambio, provocando el juego de substitución un efecto algo cómico. El efecto-sorpresa no interesará al espectador que habrá dejado aparte el vídeo y habrá mirado lo que *realmente* ocurre en el escenario; sin embargo también en este caso el efecto cómico se mantiene, aunque por otra razón: un uso tan inocente del artificio llena de gracia la revelación del engaño.

En general el desvelamiento de las triquiñuelas del oficio -o mejor dicho: el no ocultarlas del todo, el no dejar que acaben siendo partes de la estructura invisible del montaje- es uno de los

fundamentos de la ironía mitchelliana ¹⁰⁶. El escenario 7 juega con la estética de la publicidad y del *soft-core movie*: una performer es grabada en actitudes provocativas mientras describe las prestaciones de un coche que lleva nombre femenino, Anny. Pero en el final, este erotismo sutil - autoirónico, en línea con el humor anglosajón- desaparece de golpe en un brusco cambio de atmósfera; del sensual contonearse de una joven se pasa directamente al rostro de una mujer mayor comiendo una papilla, ayudada por alguien que le lleva la cuchara a la boca. El impacto visual es fuerte, contundente; en el vídeo, en el pasaje entre un *frame* y otro ha transcurrido la juventud, el cuerpo ha perdido vigor, la vida presenta ahora otra cara.

El vídeo entonces no es utilizado en sentido didascálico, no quiere reproducir el texto dramático, sino que lo interpreta y propone al mismo tiempo nuevas interpretaciones; no ilustra, sugiere; no explica, sino que exige explicaciones. Y sobre todo no trata de concretizar visualmente lo que en el texto era relatado; si el escenario es el espacio donde se enseñan las entidades enunciantes, la tentación habría podido ser la de hacer del vídeo el espacio donde se enseñan sus relatos. Mitchell es consciente del peligro, y trabaja en dirección contraria; las imágenes acaban siendo variaciones sobre los temas propuestos por el texto. En el escenario 12, por ejemplo, las entidades enunciantes cuentan de una mujer sin nombre que conduce un coche y para a un puesto de bloque; en el montaje de Katie Mitchell el coche persigue la mujer, las farolas le iluminan la cara, se oye el ladrar de perros: es la misma atmósfera, pero ni la mujer está en coche, ni hay efectivamente el puesto de bloque.

El escenario 11 es otro ejemplo; nos encontramos con una serie de performers que, como en un *talk-show* televisivo, expresan su opiniones sobre el trabajo de la artista Anne; en la pantalla son visibles imágenes que se supone estén relacionadas con las obras de la artista. Pero el espectador no ve, como afirma una entidad enunciante, “objetos relacionados con su suicidio”, más bien detalles de rostros de hombres y mujeres, manos, brazos, partes del cuerpo de una mujer. La imagen pasa de

¹⁰⁶ La puesta en escena del *Wunschkonzert* de Franz Xaver Kroetz (Estreno: Colonia, Schauspiel Köln, 5 diciembre 2008) consistía en rodar y montar en directo diferentes escenas, con tomas generales y de detalle, añadiendo *in praesentia* todos los componentes del lenguaje cinematográfico: luces, sonido, efectos especiales. El espectáculo teatral acababa siendo, paradójicamente, la producción de una película.

ser utilizada en su significado literal a ser utilizada en su significado metafórico: la imagen del brazo, de la boca, pueden ser obras de la artista; pero también, en cuanto fragmentos de un cuerpo, hablan de la fragmentación de Anne.

Además del uso del vídeo, otro claro ejemplo de empleo simultáneo de diferentes estéticas se halla en los escenarios 5 y 14, donde el espectáculo se abre a la música en directo. Aparecen en el escenario guitarras, bajo eléctrico, teclado y batería, y los performers empiezan a tocar. Este uso de la música es significativo; Lehmann por ejemplo lo considera un punto fundamental de la heterogeneidad de códigos que caracteriza el teatro postdramático. Ya Szondi había tratado el argumento: «en un drama donde se interprete una canción el canto tendrá carácter temático, mientras que en la ópera el canto tiene carácter formal. De ahí que las *dramatis personae* puedan aplaudir a quien haya interpretado aquella canción, mientras que a los personajes de la ópera les está vedado darse por enterado del carácter cantado de sus intervenciones» [Szondi, 1994 : 86]. En el montaje de Katie Mitchell la canción no es originada por la acción, sino que “precipita” sobre la acción: el canto no es temático, en el texto no hay una acotación que indica “aquí hay que cantar”, sino que cantan los performers; tampoco pero el canto debería ser formal, ya que *Attempts on her life* en principio no es ni una ópera, ni un musical. En realidad esta contradicción ya no tiene hoy en día razón de existir: en línea con las tendencias postdramáticas, la incursión de la música como elemento formal ya no es un problema. Cuando los performers cantan -y podemos pensar también a los montajes de otros creadores como Pollesch, Castorf o Marthaler, en los cuales esta práctica es sistemática- lo hacen como si para ellos fuera perfectamente natural comunicar a través de una manera de expresarse que trasciende el lenguaje: el canto, la música, van mucho más allá de las posibilidades expresivas de la palabra; una vez más el drama debe admitir sus debilidades.

El espectáculo termina como había empezado, cíclicamente, encontrándose los performers en una disposición muy parecida a la del escenario 2, con la única diferencia que el escenario está ahora hundiéndose lentamente, y los performers desaparecen poco a poco de la vista del público. También esta imagen abre a interesantes hipótesis de interpretación: ¿se trata tal vez de un coro que

vuelve a bajar en el foso de la orquesta? ¿O no se refiere también a la disolución del personaje, ya que en el momento en que desaparecen de la vista del espectador, de los performers no queda otra cosa que la voz? ¿O querrá decir que el espectáculo podría seguir *ad perpetuum*, y la única posibilidad para que se acabe es la de eliminar *físicamente* los performers?

Juego y ficción: el espíritu de la obra se mantiene intacto en la escena, en una dialéctica continua entre potencialidad del texto y potencialidad de la escena; pues esta no *reproduce el texto*, sino que *reproduce igual que el texto*. Desde este punto de vista, la finalidad de la introducción del elemento vídeo sería precisamente la de mantener, como en el texto, el *gap* entre visible e imaginable. Delante de los ojos del espectador está el continuo mutar de dimensiones del espacio y del tiempo escénico, así como en la imaginación del lector se afirmaba la idea de la continua mutación de Anne.

Anexo B.

***Attempts on her life* y el teatro catalán: tres ejemplos de afinidad**

En más de una ocasión, como también se ha dicho en el prólogo a este trabajo, el teatro catalán ha entrado en contacto con el autor Martin Crimp. Puestas en escena, semimontajes, lecturas y talleres de dramaturgia han convertido al autor anglosajón en un referente importante para la actividad de la Sala Beckett y de L'Obrador a mediados de los años 2000. Es fácil intuir que la obra de Crimp ha tenido cierta influencia sobre los dramaturgos que en esos años han trabajado con la sala barcelonesa; más difícil sería decir con exactitud en qué manera esta influencia ha actuado, cómo y cuándo y en qué textos de autores catalanes Crimp ha “dejado huella”, ya que hay que considerar que es una cuestión a menudo problemática para el mismo autor saber exactamente de dónde procede la inspiración. Más allá de este problema, es evidente que una obra como *Attempts on her life*, en su fuerte contextualización en el ámbito de la contemporaneidad, se ha hecho - voluntariamente o inconscientemente- icono de una estética dramática (o “no más dramática”) y portavoz de unos temas de interés social, que -esos sin duda alguna- han podido ser fuente de inspiración de muchos autores catalanes del momento. En esta última parte del trabajo, consideraremos por tanto tres textos de tres autores del panorama catalán contemporáneo vinculados a la Sala Beckett -Marc Rosich, Carles Batlle y Victoria Szpunberg- que aparentemente responden a inquietudes estéticas y temáticas que a lo largo de este trabajo hemos considerado ejes fundamentales de una tendencia a la superación de lo dramático.

1. *Party line* de Marc Rosich

La idea de un discurso en vías de fragmentación, en el cual la libre atribución de los fragmentos es encomendada a locutores sin aparente caracterización, está en la base de *Party line*, de Marc Rosich, así como de *Attempts on her life*. Ambas obras, por ejemplo, tratan un problema

que atañe la comunicación o, más específicamente, la *transmisión del mensaje*, es decir: ¿qué y cuánto se pierde durante la mediación entre emisor y destinatario? La brecha entre el contexto en el cual el mensaje es producido y el contexto en el cual es recibido determina también un cambio del mensaje a nivel cualitativo. Antes de todo porque su totalidad es amenazada por el hecho mismo de la transmisión, una condición en la que el mensaje es vulnerable a las interferencias y a los rumores de fondo. Esto, en *Party line*, se refleja por ejemplo en la división del discurso en líneas simultáneas que proceden paralelas, entrelazándose e interfiriendo entre ellas; y también en continuo cambio de las voces, que provoca equivocaciones, malentendidos, dudas. Nos encontramos aquí con problemas que también planteaba *Attempts on her life*: ¿cuáles son los riesgos de un estatus de híper-comunicación?; ¿en qué medida una información es fiel a la realidad?; ¿cuál es, una vez mediado, el valor de un hecho? Una imagen -en este caso una imagen acústica- nos permite recibir una idea de la realidad, pero una idea que necesariamente está distorsionada. No nos permite hacer una experiencia directa de la realidad.

El problema vuelve a apuntar a la relación entre escena y público. También en este caso la fábula es *mediada*, su espacio no está en frente del espectador; no hay una acción “visible” («No has pogut veure cap gest», afirma El chico FNAC; «Ho he intuït», contesta L'home H&M ¹⁰⁷), sólo una alternancia de voces. El drama no enseña nada, pero permite que todo se cuente; de esta manera la recepción de la fábula es filtrada por el relato de los locutores. Desde el punto de vista de la construcción del discurso -y éste es probablemente el rasgo que más asemeja las dos obras- es el criterio de distribución de las réplicas el que se modifica, y también, consecuentemente, el tratamiento del personaje. La acotación inicial, que guía de manera explícita la aproximación a la obra, recupera en cierto sentido la idea crimpiana: «els actors incorporen una infinitat de veus que poden correspondre a un número il·limitat de personatges» ¹⁰⁸. El hecho que los actores “incorporen” las réplicas es muy indicativo en el momento de considerar el significado etimológico del verbo “incorporar”: no sólo “reunir”, sino “introducir en un cuerpo”, “hacer de varias partes un

¹⁰⁷ Rosich, 2007 : 70.

¹⁰⁸ *Ibidem* : 59.

único cuerpo”. Hay pues una idea de organicidad, en la base; organicidad, orden, sistematización, que están garantizados por el cuerpo de los actores, dentro del cual el material lingüístico, la palabra “se hace carne”, revelándose. Las voces «*poden* correspondre»: en el verbo “poder” el autor deja cierta libertad, no está establecida una relación unívoca entre voces, personajes y actores. Pues también *Party line* se podría leer como un texto que deja a su puesta en escena la tarea de “definir sus coordenadas”: quién dice qué, y cuándo; eso ya que «*la totalitat de les rèpliques es poden trepitjar a gust del director i orquestrador*»¹⁰⁹. Por otra parte, los conceptos de *infinidad* (de voces) y *número ilimitado* (de personajes) remiten inmediatamente a aquella prerrogativa de indeterminabilidad del locutor que constituía la esencia de las entidades enunciantes de Crimp.

La distribución de las réplicas para cinco actores sería pues -como dice el autor mismo- un expediente para hacer más fácil la recepción del texto al lector, y sobre todo a aquel “primer lector” que se puede considerar el director. Puesto que nos encontramos con una liberación del orden de las réplicas, que provoca la caída de la noción de personaje, también en este caso lo que le permite el avance de la fábula no será tanto el intercambio de puntos de vista de sujetos diferentes, sino más bien un juego rítmico centrado en la polifonía de voces. Esta invitación a la libre intervención de los locutores en el discurso tenía como consecuencia, en *Attempts on her life*, la crisis de la noción de diálogo. Sin embargo, en Rosich todo esto ocurre de una manera menos radical; aquí el discurso tiende continuamente a constituirse en forma de verdadero diálogo, cuya síntesis es precisamente la conversación telefónica. Sólo en algunos momentos, por ejemplo los que están indicados como “*diàlegs creuats*”, la sucesión de las réplicas recuerda a aquella monologización del diálogo, que en *Attempts on her life* difuminaba constantemente en la impresión de una única voz coral. En *Party line* dicho fenómeno se expresa en una suerte de concentraciones caóticas, en la que las voces parecen asignarse las réplicas *casualmente* y no *causalmente*, ya que todos participan en la conversación ejerciendo su derecho de palabra. Pero, de esta concentración caótica de las réplicas, nace siempre un diálogo que restablece el orden, pone un fin a la interferencia: hay por ejemplo un

¹⁰⁹ *Ibidem* : 60.

diálogo en que es evidente que El chico FNAC ha estado esperando a L'home H&M en una cita a la cual éste último no habría aparecido. Y también otro en que El chico FNAC toma el papel de un hombre atraído por la voz de una desconocida mujer durante una llamada, mientras que L'home H&M mantiene durante un tiempo el papel de la “voz amiga”. La noia Bershka y La mujer habitat prestan sus voces a la mujer de la llamada. Aunque sean dos actrices, y no una, las que “interpretan el papel”¹¹⁰, la mujer de la llamada es *una y determinable*, ya que *una y una sola* es la mujer a la cual se está refiriendo El chico FNAC. Así que las voces, a menudo, son reconocibles porque mantienen una historia personal que, aunque mínima, sale varias veces a la luz.

Nos encontramos todavía en el campo de la abstracción, los locutores no presentan caracterización alguna que no sea la de género sexual, pero sus papeles acaban siendo cada vez bien determinables. Esto se hace más evidente en los largos monólogos, por ejemplo el de La dona wireless (al comienzo o en el final de la obra) que mantienen siempre una coherencia discursiva que remite a un único locutor, un único personaje. La misma Dona wireless cumple un acto muy significativo, que en Crimp era impensable (y era el motivo por el cual el escenario 1 tenía que ser cortado): la mujer se presenta, se pone un nombre: «Sóc la veu que els demana que apaguin els mòbils abans de començar la funció»¹¹¹; una declaración que, por lo menos en el principio y en el final de la obra, la hace perfectamente reconocible.

Este acto de presentación es significativo también con respecto al tiempo y al lugar en que La dona wireless se ubica, que son por lo visto el tiempo y el lugar del espectáculo: «*aquesta nit - afirma- no volem cap anticlimax*»¹¹²; la referencia a la condición de la puesta en escena, al juego de la puesta en escena, es explícita. Su monólogo inicial es de hecho un prólogo, el conclusivo un epílogo, elementos propiamente anti-dramáticos. El tiempo en que nos hallamos, indica la acotación, es *un presente*, «*amb certs tints apocalíptics*»¹¹³: un tiempo en el fin de los tiempos, una contemporaneidad en que la des-personalización del individuo y el empobrecimiento de las

¹¹⁰ Las incursiones de las dos son una suerte de flashback: evocada en el recuerdo, las palabras de la mujer se escapan del relato de El chico FNAC y aparecen en directo como interferencia a la conversación entre los dos hombres.

¹¹¹ Rosich, 2007 : 63.

¹¹² *Ibidem* : 62.

¹¹³ *Ibidem* : 59.

relaciones interpersonales son el índice del fin de una época. Y también la acotación que se refiere al espacio -«*la zona fosca d'ones que uneix un terminal a un altre, o que més aviat els separa*»¹¹⁴- remite a otro aspecto fundamental de la poética crimpiana: el problema del papel que juega el lenguaje en las relaciones entre individuos. Para Crimp el espacio de la palabra no sólo es ocasión de condivisione, sino que también puede ser territorio de frontera, de separación: el lenguaje puede acercar o alejar, según cómo es utilizado, según cómo se plantea la estrategia comunicativa -o la estrategia dramática. Y esto aún más cuando nos encontramos en ausencia del componente proxémico del lenguaje: aquí hay puro texto, ninguna acotación. *Party line* es pues un conjunto de variaciones sobre el tema del fallido encuentro *in praesentia*. Lo físico queda excluido de las relaciones, incluso en la renuncia a la mediación del personaje, que no es otra cosa que la aparición aún puramente ideal -es decir limitada a la imaginación (del autor, del espectador)- de una presencia física que se concretizará en el espectáculo. La propuesta de Rosich se revela en perfecta sintonía con aquella sensación de anulación de las distancias que marca la comunicación *in absentia*, y aquella prerrogativa de des-materialización que bien describe el individuo contemporáneo, en el momento en que *se manifesta* -por medio de una imagen, una voz- sin encontrar la valentía de *aparecer*.

2. *Trànsits* de Carles Batlle

En *Trànsits*, la acción se desarrolla en la plataforma del vagón de un tren. Un lugar fronterizo en todos los sentidos, un lugar no ubicable ya que está en continuo tránsito -el tren está viajando hacia el norte-, un espacio que se escapa de las coordenadas y cuyos límites físicos ya difuminan en aquel “mundo exterior” que queda fuera de la plataforma: «*fora de la plataforma, a la cafeteria, als compartiments o a la resta del tren, l'espai és mental, buit i fosc. Els personatges es mouen per aquest espai de manera arbitrària. És a dir, que no necessàriament se'ls veu representar la situació que viuen, o la situació que descriuen*»¹¹⁵. Más allá de la plataforma se halla

¹¹⁴ *Ivi.*

¹¹⁵ Batlle, 2007 : 22.

entonces el territorio neutro del relato; el espacio de la libre circulación de la imaginación de los personajes, el espacio ilimitado donde se libera lo íntimo: una suerte de espacio en *decompresión*, frente a la *compresión* de la plataforma, donde toda acción se concentra, donde todo *tiene que* pasar. Acción y relato de la acción conviven en la obra como dos caras de la misma moneda. Cuando los personajes se alejan de la plataforma -que también es el espacio de la relación, de la intersubjetividad- también se están alejando de la acción, *dejan de hacer*: fuera de ella ya no es necesario que representen la situación que están describiendo. Este proceso de de-localización precisa ser balanceado por aquel acto de re-territorialización que es el relato, de alguna manera el único testigo de la presencia del personaje en aquel momento; el hecho de expresarse en primera persona vuelve a dotar los personajes de una estructura autoconsciente (“yo soy yo, porque soy así”) que substituye la estructura extraconsciente de la puesta en relación (“yo soy yo, porque tú eres tú”) en la plataforma.

La pulsión hacia lo íntimo no puede evitar quebrar la ficción dramática, declarando la naturaleza artificial del drama: el pensamiento acaba siendo puesto en el mismo plano de la palabra; pues el espectador es introducido en un contexto ajeno respecto al cosmos-drama: una galaxia donde flotan los múltiples microcosmos de los personajes. El espacio exterior a la plataforma es el mismo espacio desde donde hablaban las entidades enunciantes de Crimp, un espacio donde todo está permitido, donde todo puede idealmente ocurrir porque no está obligado a dejarse ver, no está obligado a *tomar forma*. Aquí los tiempos también se desfasan, el mismo valor es otorgado tanto al recuerdo del pasado como a la previsión del futuro; tanto al deseo impúdico, como a la inocente revelación. Pero, como se ha dicho, es éste sobre todo el espacio de lo ajeno, de la reflexión sobre lo que está pasando, del punto de vista exterior a la acción. De este modo, la acción puede ser “sometida a juicio” en el mismo momento en que se está realizando; pierde autoridad, la autoridad de ser el único motor del avance de la fábula. La pérdida de este privilegio hace que la fábula se aleje de vez en cuando del nivel de la acción representada, para bajar a un segundo nivel, el de la acción relatada. La comunicación entre estos dos niveles, el de la representación y el de la

presentación, es la base esencial -exactamente como en Crimp- para una concepción de la obra que invita a una nueva visión, relativizada, del mundo.

Pongamos un ejemplo: cuando en el fragmento 3 Tort, desde el exterior de la plataforma, repite la palabra «mentida», él se está dirigiendo a sí mismo, se refiere a su propio discurso; pero al mismo tiempo este fragmento del discurso de Tort entra como comentario en el diálogo entre Màrius y la Mujer, y le sirve al espectador para interpretar la situación que estos dos están protagonizando en la plataforma. De ejercer esta función, Tort es totalmente inconsciente, demasiado ocupado con su monólogo interior; aquí es más bien el autor que habla, utilizando la voz del personaje, aprovechándose de su posición privilegiada, dentro del drama pero fuera de la acción. El drama se constituye así como un juego de superposición de imágenes, pensamientos, palabras; monólogo interior y diálogo se alternan como «un paisatge damunt d'un altre paisatge, un paisatge per esborrar un paisatge, una vida damunt d'una altra vida. Records de veritat i records de mentida...» ¹¹⁶. Superposición y collage, se perciben inevitablemente como algo artificial, con lo cual el autor deja que aparezca su mano en el interior de la obra, trabajando la situación dramática contra los cánones del drama clásico. El espectador es consciente de ello, ya que acaba recibiendo no tanto lo que la acción enseña, sino lo que el autor ofrece: la acción y también su contorno.

Ya que el comentario presupone de entrada un segundo nivel temporal, extraño a lo de la acción, el avance del drama según linealidad cronológica ya no es posible, y ha sido substituido ahora por un juego rítmico basado en la alternancia de fragmentos, de puntos de vista, de estilos personales de relato, a lo cual el espectador se revela extremadamente sensible. Dentro de este juego rítmico de interrupciones y reanudaciones ya no actúa la *consecutio temporum*, sino que habrá otros elementos de empalme que garantizarán un principio de continuidad entre las partes. Éstos son por ejemplo correspondencias entre palabras o frases que -si consideráramos únicamente el nivel de la fábula- tendrían que ser identificados como situaciones casuales (para la fábula es casualidad que Tort pronuncie la palabra «mentida» exactamente en el momento en que, en otro lugar, Màrius está

¹¹⁶ *Ibidem* : 69

contando algo que podría ser interpretado como mentira), pero que evidentemente están donde están por una causa bien clara. Repeticiones como las de la frase «M'estimes? / M'estimo (...)» ¹¹⁷, o también «M'assec una estona» ¹¹⁸, crean un hilo de continuidad entre discursos, en este caso entre el discurso de Màrius y Tort, y el de Nina. Aparentemente no habría ninguna relación entre estos discursos, en que se está hablando de argumentos diferentes; pero los tres acaban convergiendo todos hacia un preciso punto, sometidos a la voluntad de una entidad demiúrgica más fuerte que los personajes. Es esta voluntad que hace que los personajes lleguen al punto de sumar inconscientemente sus voces en una única voz coral: «**MÀRIUS / NINA / TORT**: És l'última oportunitat» ¹¹⁹. Este proceso de manipulación del diálogo se produce o por medio de coincidencia de diferentes líneas discursivas, como acabamos de ver; o bien por simultaneidad de líneas discursivas, como en los fragmentos 3 y 6, donde uno de los personajes canta una canción cuyas letras tienen una función como de comentario de la otra línea. Otra posibilidad, finalmente, es la armonización de líneas discursivas, como en el fragmento 12:

NINA: Un dia... En algun lloc...

LA DONA: *Somewhere...*

NINA: Hi haurà un lloc per nosaltres,/ un lloc...

LA DONA: Un lloc on la pau i la tranquil.litat ens estiguin esperant.

NINA: Algun dia, hi haurà un temps per nosaltres.

LA DONA: Sí, algun dia. I trobarem una nova manera..., una nova manera /de viure...

NINA: De viure... Una nova manera de perdonar.

LA DONA: Sí, algun dia.

NINA: En algun lloc. ¹²⁰

Aquí es la pulsión poética que domina la dramática; es el lenguaje, más que la acción, el que actúa de protagonista. El de Nina y de la Dona sólo aparentemente es un diálogo; ambas hablan con una

¹¹⁷ *Ibidem* : 36.

¹¹⁸ *Ibidem* : 61.

¹¹⁹ *Ibidem* : 64.

¹²⁰ *Ibidem* : 109 - 110. Respecto a la edición publicada en Arola, el autor ha modificado la canción citada por Nina y La Dona, substituyendo *Over de rainbow* por *Somewhere*, del musical *West Side Story*.

única voz, para ambas la necesidad de exteriorizar lo íntimo es tremendamente fuerte, y aún más fuerte la necesidad de compartirlo.

La repetición de elementos lingüísticos y trozos del discurso sirve de alguna manera a conferir homogeneidad, a ensamblar un discurso de conjunto, cosiendo los fragmentos discursivos (diálogo en la acción, monólogo fuera de la acción) como si pertenecieran a una única entidad: el autor rapsoda, precisamente. Al mismo tiempo este recurso permite la reconstrucción cronológica de la fábula, en el momento en que un fragmento reanuda la acción interrumpida presentando una frase que el espectador ya ha escuchado precedentemente (precisamente en el momento de la interrupción). Esto permite al mismo tiempo que algunos momentos cruciales sean aislados y descontextualizados (de-temporalizados), para ser presentados como momentos-claves. Con lo cual se implica una nueva aproximación a la obra por parte del espectador, basada en una diferente lectura del elemento temporal, y en una nueva percepción de la relación entre la parte y la totalidad. La parte sigue trabajando para la totalidad, porque gracias a la repetición siempre es cronológicamente situable; pero adquiere autonomía como “imagen explicativa”, como *metáfora*, que se aleja de la situación dramática para hablar de ella. Como bien explica -inconscientemente, por supuesto- la Mujer, la obra «té una estructura en fragments narratius autònoms, una estranya tensió entre unitats aparentment dispars, l’acció endavant i endarrere de forma certament capriciosa» ¹²¹: este discurso vale tanto para *El conde de Montecristo* como naturalmente para *Trànsits*.

Este último pasaje nos abre a una última reflexión, sobre la introducción en el drama de fuentes externas y citaciones. Las canciones de los *musicals* americanos, así como los textos literarios, contribuyen a ubicar *Trànsits* en el ámbito de la obra-collage, del *patchwork*. El texto como conjunto de materiales, y también el texto como material para el conjunto de la escena: el autor declara haber ajustado el texto en fase de ensayo ¹²², así que es a este momento, a este encuentro con el público, que el texto se entrega, conduciendo su estrategia dramática hacia una

¹²¹ *Ibidem* : 93.

¹²² Batlle, en Teresa Bruna, «Participo als assajos per acabar le obres», “Avui”, 17 octubre 2007.

estimulación constante de la imaginación del espectador. Si por un lado pone en crisis con su estructura fragmentada al principio de unidad de la fábula, por otro lado *Trànsits* -y es éste otro rasgo compartido con *Attempts on her life*- sigue siendo un texto sobre la irresistible fuerza de atracción que el relato ejerce sobre el espectador. Porque, como bien explica Màrius, «no conec ningú que no li agradi sentir històries»¹²³.

3. *El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí)* de Victoria Szpunberg

Bajos otros aspectos, también *El meu avi no va anar a Cuba* es una obra construida sobre el principio de heterogeneidad. Heterogeneidad de estéticas, antes que todo: la estética teatral, la musical, la sonora, la visual; y aún más, heterogeneidad de las formas expresivas: relato íntimo, soliloquio, monólogo con rasgos dialógicos (en el momento en que uno de los locutores, por ejemplo en el caso de la llamada telefónica, no es presente), diálogo forzado (como la rueda de prensa), voces extradiegéticas (como la del director); y finalmente heterogeneidad de idiomas: catalán, castellano, y castellano-argentino.

Entre todo esto destaca la importancia fundamental que se da al componente musical: éste contribuye de alguna manera a crear el espacio. El espacio neutro del lugar escénico no es connotado por referencias materiales, sino que más bien tendría que identificarse con un espacio sonoro, que la obra invoca en su desarrollo. Es una petición legítima: la fábula de *El meu avi*, para ser recibida, no tendrá un desarrollo continuativo, no tendrá pues una verdadera representación ante los ojos de los espectadores, sino que se dará paulatinamente, en una yuxtaposición de fragmentos, cuya unidad es garantizada más por la atmósfera del espectáculo. Son necesarios pocos objetos, y una peluca será suficiente para determinar el pasaje de la actriz a Anna, del personaje-actriz al personaje-personaje. Delante del público no aparecen los personajes, sino performers que hacen de personaje; el público siempre es consciente de ver a un músico, una cantante y una actriz que

¹²³ Batlle, 2007 : 46.

cambia de papel en virtud del rol que se le reserva en la realidad así como en la ficción; la imaginación del espectador acaba siendo pues el ingrediente último y necesario.

Plano de la fábula y plano de la performance se confunden, personajes y actores coexisten. Esta coexistencia de planos conlleva algunas cuestiones: el director es un personaje del cual sólo oímos la voz; Cecilia es un personaje que sólo está nominado; el Narrador es un personaje *super partes* con respecto a la fábula; la actriz catalana es un personaje verdadero, pero siempre en vilo entre ficción del drama y realidad de la performance (una actriz interpretada por una actriz); y Ana, en cambio, es un personaje en vilo entre ficción del drama y realidad de las fuentes históricas. El músico y la cantante son elementos que pertenecen al plano de la performance, y no al de la fábula; no obstante esto, entran asiduamente en la fábula, por ejemplo en el momento en el que el músico enciende la luz o descuelga el teléfono en la casa de la actriz/Ana, o cuando la cantante se pone a bailar con la actriz catalana para celebrar que ésta ha conseguido el papel en la película. Elementos que proceden de contextos muy diferentes -realidad y ficción, recuerdo y historia- comparten aquí el mismo espacio y el mismo tiempo: el tiempo de la performance. Por este motivo precisamente la escritura se produce ya teniendo en cuenta que será la performance la que confiera homogeneidad a la heterogeneidad de elementos, más que la organicidad de la fábula.

La acción avanza por interrupciones, la fábula se fragmenta, a menudo se interrumpe para reanudarse más adelante: a la pregunta de la actriz catalana, que cierra el fragmento 2 -«Dime al menos dónde vive... porque vive ¿verdad?»¹²⁴- el director contesta sólo en el final del fragmento 3 «Claro que vive»¹²⁵. A este respecto también es significativa la presencia, en el comienzo del fragmento 2, de una serie de cinco breves monólogos que se denominan precisamente “intervalos”, en los cuales es la cantante la que toma la palabra. La función de estos discursos es afín a la de los escenario 5 y 14 de *Attempts on her life*, es decir que proporcionan una clave de lectura de la fábula. A nivel de contribución informativa, ejercen la función de una suerte de principio organizador, que contribuye a aclarar las ideas al receptor más confundido.

¹²⁴ Szpunberg, 2008 : 14 (el número de página se refiere al formato digital .doc, siendo el texto inédito).

¹²⁵ *Ibidem* : 17.

Durante los “intervalos” se hace referencia a algo históricamente ocurrido: la ficción se convierte ahora en documento, el monólogo en testimonio. Se cuentan hechos reales, se expresa un punto de vista que le hace justicia a la Historia con la H mayúscula, más que a una historia que, en el momento en que su avance es interrumpido de manera tan contundente, se encuentra amenazada. Sin embargo, es también el momento en el que el texto admite su debilidad: «les paraules que diem aquí no són fidels a la realitat, mai les històries narrades són del tot fidels a la realitat, la fragilitat de la memòria dispersa els fets, els fa vulnerables, el llenguatge, la imaginació, el discurs... manipulen els fets... I res és tal i com va passar...» ¹²⁶. La derrota del *relato* frente al *hecho* -«hay gente que pone en riesgo su vida mientras nosotros, míseros y banales, nos dedicamos a contarlo...» ¹²⁷- tumba bocabajo el principio clásico por el cual la fábula es jerárquicamente superior a su fuente (en Aristóteles la tragedia es superior a la historia, lo imposible verosímil es preferible a lo posible inverosímil) y esto sucede porque en la fábula hay una nueva conciencia de la fragilidad de la memoria, de la lábil frontera entre realidad y ficción. En el fragmento 2 la actriz rompía esta frontera; el principio de la identificación se lo pide (un discurso muy parecido se hallaba en *Attempts on her life* y *The treatment*), cuando la Historia se hace ficción, y la persona personaje: «soy yo la que imagino. Imagino que: ...» ¹²⁸, ésta es la fórmula que la actriz utiliza para liberar su fantasía, para ejercer el poder de la imaginación. Hasta cuando se tropieza con algo: «no puedo imaginarlo. Paro en seco. Paro en seco. No puedo actuarlo» ¹²⁹. Es el dolor; frente al dolor real, verdadero, frente al respeto para este dolor, también la fantasía tiene que parar. En la violencia, en la guerra, en el abuso del hombre por el hombre, la verdad corre riesgo de superar la ficción, y el relato corre riesgo de perder su poder terapéutico: el poder de organizar lógicamente lo irracional que está presente en la realidad.

¹²⁶ *Ibidem* : 9.

¹²⁷ *Ibidem* : 4.

¹²⁸ *Ibidem* : 9.

¹²⁹ *Ibidem* : 10.

El problema de la dificultad de organizar la realidad por medio de la ficción es el problema fundamental tanto para los tres textos analizados aquí, como para *Attempts on her life*. Un problema que las obras mencionadas tratan no sólo a través de su contenido, sino sobre todo por medio de un clarividente planteamiento formal: problematizando la reconstrucción de la fábula, hablan del problema de la reconstrucción lógica de la realidad. Y problematizando la reconstrucción de la identidad del personaje (las voces de *Party line*, Màrius de *Trànsits*, la actriz-Ana de *El meu avi*), reafirman la dificultad de determinar la identidad del individuo contemporáneo, entidad escindida y fragmentada, que ofrece múltiples imágenes de sí, pero que es incapaz de manifestarse por medio del desarrollo coherente de una historia personal.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras citadas de Martin Crimp

Plays 1, London, Faber & Faber, 2000

Dealing with Clair

Play with repeats

Getting attention

The treatment

Plays 2, London, Faber & Faber, 2005

No one sees the video

The misanthrope

Attempts on her life

The country

Atemptats contra la seva vida. El camp, Barcelona, En cartell, 2005(b)

Fewer emergencies, London, Faber & Faber, 2006

Whole blue sky

Face to the wall

Fewer emergencies

II. Ensayos y artículos sobre Martin Crimp

Programa de mano de Attempts on her life, London, ed. National Theatre, 1997

BASSET, Kate

Attempts On Her Life, Lyttelton, NT, London, en "The Independent", 18 marzo 2007

BILLINGTON, Michael

Attempts on her life, en "The Guardian", 15 marzo 2007

BROWN, Georgina

Whose lines are they anyway?, en "The Independent", 21 april 1993

BUTLER, Robert

Just the right treatment from Crimp at the Court: The Treatment - Royal Court, en "The

Independent”, 25 april 1993

DAVIS, Serena

Six actors in search of a character, en “Telegraph”, 3 agosto 2004

DI GIAMMARCO, Rodolfo

Crimp, ricognizione su 17 identità presunte, in “la Repubblica”, 19 mayo 2005

EGAN, Caroline

The playwright’s playwright, en “The Guardian”, 21 septiembere 1998

FRICKER, Karen

Attempts on her life, Project Cube, Dublin, en “The Guardian”, 25 april 2007

GARDNER, Lyn

Attempts on her life, en “The Guardian”, 31 julio 2004

JONES, Alice

Fewer Emergencies, Royal Court Theatre, London, en “The Independent”, 14 septiembere 2005

--- *First Night: Attempts On Her Life, National Theatre*, en “The Independent”, 15 marzo 2007

--- *Attempts On Her Life, National Theatre, London*, en “The Independent”, 19 marzo 2007

--- *Katie Mitchell: 'I'd hate to hang around making theatre when they're tired of it'*, en “The Independent”, 17 april 2008

LAMBERTI, Elena

Gli Artefatti tornano a Martin Crimp, en “Ateatro”, 18 enero 2006

MARGOLIES, Eleanor

Elements in contention, en “The Times Literary Supplement”, 9 junio 2000

MILLER, Keit

Overkill overkill, en “The Times Literary Supplement”, 28 marzo 1997

MIRZAI, Lida

Cruel and tender: interview with Martin Crimp, en “Nouse”, University of York, 10 febrero 2009

NIGHTINGALE, Benedict

Attempts on her life, en “The Times”, 16 marzo 2007

PALLADINI, Giulia

Attentati in 17 frammenti, en “Hystrio”, I, Milano, 2006

SIERZ, Aleks

Martin Crimp: Why the British playwright is stranger in our midst, en “The Independent”, 8 marzo 2007

SPENCER, Charles

Is the heroine a woman or a brand of car? If the author doesn't know, how can we?, en “Telegraph”, 16 marzo 2007

TABERT, Nils (edición de)

Playspotting. Die londoner Theaterszene der 90er, Hamburg, Rowohlt, 1998

TAYLOR, Paul

Attempts on her life, BAC, London, en "The Independent", 3 agosto 2004

--- *Waiting for Anne*, en "The Independent", 15 marzo 1997

--- *The City, Royal Court, London*, en "The Independent", 1 mayo 2008

ZIMMERMANN, Heiner

Images of woman in Martin Crimp's Attempts on her life, in "European Journal of English Studies", VII, London, 2003

III. Otras fuentes sobre Martin Crimp

INTERVIEW: MARTIN CRIMP, *The playwright talks to Dominic Cavendish about Cruel and Tender, his radical reworking of Sophocles' Trachiniae*, 11 mayo 2004.

TheatreVoice website, http://www.theatrevoice.com/listen_now/player/?audioID=179

INTERVIEW: MARTIN CRIMP, *Lindsay Posner, Dan Rebellato, Auriol Smith, Anne Tipton begin their comprehensive survey of Crimp's formidable dramatic output. Aleks Sierz hosts*, 13 mayo 2005. TheatreVoice website, <http://www.theatrevoice.com/transcript/detail/?roundUpID=19>

IV. Bibliografía general

1. Ensayos teóricos

ABIRACHED, Robert

La crisis del personaje en el teatro moderno, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994

ARISTÓTELES

Περὶ ποιητικῆς / Ars poetica / Poética, edición trilingüe por Valentín García Yerba, Madrid, Gredos, 1974

ARTAUD, Antonin

Le théâtre et son double, Paris, Gallimard, 1964

BALDRY, Harold Caparne

The greek tragic theatre, London, Chatto & Windus, 1971

BARTHES, Roland

Elementos de semiología, Madrid, Comunicación, 1971

--- *El grado cero de la escritura*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2005

BATLLE i JORDÀ, Carles

Apunts sobre la pulsio rapsòdica al drama contemporani, en SARRAZAC, 2009

BAUDRILLARD, Jean

La ilusión del fin, Barcelona, Anagrama, 1993

BAUMAN, Zygmunt

Vida líquida, Barcelona, Paidós, 2006

BAUMGART, Fritz

Kleine Kunstgeschichte, Köln, DuMont, 1979

BRECHT, Bertolt

Escritos sobre teatro, Barcelona, Alba Editorial, 2004

BRIOSCHI, Franco

Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio, Milano, Unicopoli, 1999

CASADEI, Federica

Breve dizionario di linguistica, Roma, Carocci, 2001

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix

Rizoma. Introducción, Valencia, Pre-textos, 1977

DERRIDA, Jacques

El teatro de la crudeldad y la clausura de la representación, en *Dos ensayos*, Barcelona, Anagrama, 1972

ECO, Umberto

La estructura ausente, Barcelona, Lumen, 1974

--- *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981

--- *Obra abierta*, Barcelona, Planeta, 1992

GIACOMELLI, Roberto

La magia del signficato, Milano, Cuem, 2001

GOODMAN, Nelson

Languages of art. An approach to a theory of symbols, London, Oxford University Press, 1969

GRICE, Paul

Studies in the way of words, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 1991

JAKOBSON, Roman

Éléments de linguistique générale, Paris, Éditions de Minuit, 1963

KELLER, Joe; RIDOUT, Nicholas

Contemporary theatres in Europe. A critical companion, Abingdon, Routledge, 2006

LAVANDIER, Yves

La dramaturgie, Cergy, Le Clown & l'Enfant, 1997

LEHMANN, Hans-Thies

Postdramatisches Theater, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999

LESSING, Gotthold Ephraim

Escritos Filosóficos y teológicos, Barcelona, Antrophos, 1990

--- *Abhandlungen zur Fabel*, Roma, Carocci, 2004

LYOTARD, Jean-François

La condición postmoderna, Madrid, Cátedra, 1987

PAVIS, Patrice

Diccionario del teatro, Barcelona, Paidós, 1998

QUADRI, Franco (edición de)

Heiner Müller. Riscrivere il teatro, Milano, Ubulibri, 1999

ROSSET, Clément

Lejos de mí. Estudio sobre la identidad, Barcelona, Marbot, 2007

SARRAZAC, Jean-Pierre

Lèxic del drama modern i contemporani, Barcelona, Institut del Teatre, 2009

SEARLE, John Rogers

Metaphor, en A. Ortony, *Metaphor and Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979

SIERZ, Aleks

The theatre of Martin Crimp, London, Methuen, 2006

SZONDI, Peter

Teoría del drama moderno, Barcelona, Destino, 1994

UBERSFELD, Anne

Semiotica teatral, Madrid, Cátedra, 1989

--- *La escuela del espectador*, Madrid, Asociación de directores de escena de España, 1997

ŽIŽEK, Slavoj

Bienvenidos al desierto de lo real, Madrid, Akal, 2005

ZUCCHI, Sandro

Corso di semiotica, Milano, Cuem, 2003

2. Artículos

ÁLVARO, Francesc-Marc

La postmodernitat en fa trenta, en “Serra d’Or”, 598, Octubre 2009, pp. 36 - 37

BATLLE i JORDÀ, Carles

Notes sobre la fragmentació del drama contemporani I, en “Pausa” XXI, junio 2005, pp. 115 - 125

--- *Notes sobre la fragmentació del drama contemporani II*, en “Pausa” XXII, noviembre 2005, pp. 103 - 117

--- *La segmentación del texto dramático (un proceso para el análisis y la creación)*, en “Estudis escènics”, Barcelona, Institut del Teatre, IV, 2008, ps. 13 - 35

BRUNA, Teresa

Participo als assajos per acabar le obres, “Avui”, 17 octubre 2007

GONZÁLEZ MARTÍN, Diana

Preguntas a Lehmann, en “Pausa”, XXIX, julio 2008, pp. 43 - 51

PAVIS, Patrice

Réflexions liminaires sur la fin au théâtre, en *Rideau ou la fin au théâtre*, Carnières, Éditions Lansman, 2005, pp. 35 - 48

SANCHIS SINISTERRA, José

Cinco preguntas sobre el final del texto, en *Rideau ou la fin au théâtre*, Carnières, Éditions Lansman, 2005, pp. 13 - 22.

SARRAZAC, Jean-Pierre

Genèse de la mise en scène moderne, une hypothèse, en “Genesis”, XVI, Paris, Place, 2005

--- *La reprise (réponse au postdramatique)*, en “Études Théâtrales”, 38 - 39, 2007, pp. 7 -17

3. Obras citadas

BATLLE i JORDÀ, Carles

Trànsits, Tarragona, Arola, 2007

BECKETT, Samuel

The complete dramatic works, London, Faber & Faber, 1990

BRECHT, Bertolt

Gesammelte Werke, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1967

HOMERO

Ιλιάδη / Iliáda, Barcelona, Círculo de lectores, 1995

KANE, Sarah

Complete plays, London, Methuen, 2001

MÜLLER, Heiner

Der Auftrag und andere Revolutionsstücke, Stuttgart, 1988

--- *Teatro escogido I*, Madrid, Primer Acto, 1990

--- *Werke 4. Die Stücke 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2001

ROSICH, Marc

Party line, Barcelona, En cartell, 2007

SHAKESPEARE, William

Hamlet (edición bilingüe del Instituto Shakespeare), Madrid, Cátedra, 1992

SZPUNBERG, Victoria

El meu avi no va anar a Cuba (els meus pares sí), texto inédito, 2008